

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Cantar alto, dizer maior**

Heroicidade épica n' *Os Lusíadas* e na *Bhagavad-Guitá*

Rafael Esteves Martins

Tese orientada pela Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em  
Estudos Comparatistas

2016

# Índice

Dívida confessa, p. 2

Resumo, p. 4

*Abstract*, p. 4

## Parte I - Sobre os poemas enquanto epopeias

1.1. Da vocação mundial da epopeia. Os conceitos de literatura épica e de literatura-mundo, p. 6

1.2. Das ideias de herói e de gesto épico. *Bhagavad-Guitá* e *Os Lusíadas*, p. 14

## Parte II - Sob uma luz ambígua: atracções e repulsas

2.1 Heróis modais: conflito e contradição, p. 33

2.2. Heróis ilegais. Fugir à lei do género literário, transformando-o, p. 46

2.2.1. O caso d' *Os Lusíadas*, p. 46

2.2.2. O caso da *Bhagavad-Guitá*, p. 54

## Parte III - Perante a voz

3.1. "Cantando espalharei por toda a parte". Textos escritos e textos ditos, p. 64

3.2. Heróis épicos não conhecem a morte, só a glória. Destino ou liberdade?, p. 76

Obras citadas, p. 86

## **Dívida confessa**

Ao Centro de Estudos Comparatistas (CEC), que me recebeu e apoiou como par e no qual encontrei uma comunidade que labora sob o signo da permanente interrogação, um vector fundamental para o presente trabalho. Em particular, e a par da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, muito agradeço ao CEC a confiança que em mim depositou quando em 2013 me candidatei à Escola de Verão do Institute for World Literature (Harvard University). A bibliografia que pude consultar durante um mês na Widener Library foi central para a realização desta tese.

Ao Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, I.P., cujo Programa Fernão Mendes Pinto foi essencial para a investigação que desenvolvi no Projecto Literatura-Mundo Comparada (CEC, Grupo Morphe), sem a qual não poderia ter chegado às minhas interrogações sobre o objecto literário.

Aos Professores da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), todos presentes na minha constelação intelectual. Por razões diversas, devo aqui destacar os contributos cintilantes dos Investigadores e Professores Doutores André Simões, Clara Rowland, Everton V. Machado, Fernanda Gil Costa, Graciete Silva, Inocência Mata, Mário Jorge Torres e Shiv Kumar Singh.

Às Professoras que me ensinaram a ler e a interrogar a obra camoniana: Dr.<sup>a</sup> Vespertina Saúde (Escola Secundária Padre Alberto Neto) e Professora Doutora Isabel Almeida (FLUL).

Ao Professor Doutor José Pedro Serra, que me revelou o carácter luminoso da representação da guerra e que em primeira instância me ensinou a ler a *Bhagavad-Guitá*. As suas lições sobre literatura épica foram decisivas para esta empresa.

Aos amigos e aos colegas tornados amigos, André E. Teodósio, Catarina Príncipe, Gonçalo Esteves, Helder Mourato, Margarida Candan, Miriam Sousa, Raquel Morais e Simão Valente. Sem eles, tudo seria espinhoso.

À Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu, a quem devo eternamente. Não conheci menos do que excelência intelectual, científica, pedagógica, humana e ética da Professora a quem tive a ousadia de pedir a orientação desta tese. O presente trabalho não existiria sem a atenção permanente, a vigilância do estudo, a leitura minuciosa e a perseverança, que me foram concedidas pela Professora que só me ensinou Grandes Lições. A marca do seu saber no meu percurso – não só académico – é indelével, insubstituível e inesquecível.

À minha mãe e ao meu irmão, de quem recebi a lição que orienta: o amor.

E esta tese é para o Miguel Curiel, meu grande amigo. *Shalom aleichem!*

## Resumo

Esta tese tem como objectivo estabelecer um encontro entre dois poemas épicos: *Os Lusíadas* e a *Bhagavad-Guitá*. Este encontro é estabelecido em primeira instância através do género épico e respectivas modalizações presentes em cada poema. É privilegiado o conceito de Literatura-Mundo, ao relacionar as duas obras, sem por isso as tornar próximas no que respeita a história e a tradição literárias individuais. É tornada operacional uma problematização de carácter teórico através de uma lógica de trilogia que interroga três elementos fundamentais para a concepção do género épico: género literário, poesia épica e literatura oral. A figura do herói épico é objecto de constante indagação.

**Palavras-chave:** *Os Lusíadas*; *Bhagavad-Guitá*; Género Literário; Literatura Épica; Herói Épico; Literatura Oral.

## Abstract

The outcome of the present thesis is the establishment of a relation between two epic poems: *The Lusiads* and the *Bhagavad-Guita*. This relation is established on a first level by means of the epic genre and of both epic modalizations present in the poems. It is privileged the concept of World-Literature when relating the two works, giving account of the individual literary history and tradition. Questions are put into a logic of a trilogy which interrogates three paramount elements for the understanding of the epic genre: literary genre, epic poetry, and oral literature. The epic hero figure is an object of constant enquire.

**Key words:** *The Lusiads*; *Bhagavad-Guita*; Literary Genre; Epic Literature; Epic Hero; Oral Literature.

## **Parte I - Sobre os poemas enquanto epopeias**

### 1.1. Da vocação mundial da epopeia. Os conceitos de literatura épica e literatura-mundo

Encontramos a *Bhagavad-Guitá* e *Os Lusíadas* no conjunto de textos que dão corpo ao modo literário épico e é nossa intenção estabelecer uma relação entre os dois poemas a partir de algumas suas afinidades *épicas*. Trata-se de uma relação que é em primeira análise avançada pela legitimidade do cânone literário, o qual por sua vez nos fará colocar questões sobre a própria ideia de afinidade modal. Por outro lado, esta afinidade pode-se-nos apresentar como estranha do ponto de vista do contexto de criação das obras, uma vez que esta afinidade é limitada por uma constelação de códigos que podem fazer parte de uma instância exterior ao universo textual. Isto é, há uma relação intrínseca entre o presente crítico e os *presentes* das obras, bem como códigos de construção literária que sem encontrar homólogos na obra correspondente são por esta activados quando colocados em relação. O reconhecimento de uma obra ao género é, como é o exemplo da *Bhagavad-Guitá* (Zahener 1969; Malinar 2007), uma atribuição posterior à escrita do texto, ou esta pertença pode radicar em razões de tradição literária, no caso de *Os Lusíadas*, poema cuja auto-reflexividade genérica se materializa desde logo no primeiro verso, questão à qual regressaremos nos capítulos seguintes. Tendo em conta que os nossos objectos literários estão separados não só temporal mas também geograficamente um do outro, e que a própria noção de género literário faz parte intrínseca e extrínseca somente de um deles, *Os Lusíadas*, podemos perguntar até que ponto faz sentido problematizar o género, e aqui especificamente a modalização épica, fora do contexto europeu, no qual esta mesma noção nasceu. Todavia, qual é afinal o lugar ocupado pelas sagas islandesas, tibetanas ou africanas, textos cuja tradição não está relacionada com o património greco-romano? Se tradições literárias apartadas criam textos com episódios e elementos comuns, em vez de

observarmos esse facto através de uma perspectiva naturalizante, que não é necessariamente um bom princípio, talvez sejamos beneficiados se deslocarmos o ângulo de perspectiva para aquilo que podemos designar como a vocação mundial da epopeia.

O conceito de género literário é essencialmente debatível e é o fenómeno literário que mais pesa sobre a nossa reflexão. E a abordagem à literatura épica que escolhemos para sustentar a nossa hipótese parte de uma posição temática e não filosófica ou poética. Estamos conscientes, no entanto, de que a categoria do género literário, tal como entendida no ocidente, é uma vasta paráfrase de Aristóteles (Gallardo 1988: 9), não fosse *A Poética* o manancial criativo do género. Deve-se também a Aristóteles a divisão empírica que a este fenómeno literário se deu no decorrer da história da literatura e que em muito contribuiu para um entendimento orgânico do género. Por outras palavras, enquanto modo de imitação, os géneros literários eram divididos pelas suas realizações poéticas, como o ritmo ou o verso, ou filosóficas, o conceito de *hamartia*, por exemplo, naturalizando fronteiras que nem sempre se faziam rígidas nos próprios textos, pois elementos abarcados pelas personagens épicas – e.g. elegíaco/idílico – estavam também presentes noutros géneros, como o trágico, a título de exemplo. Um género literário pode, em suma, não terminar onde outro enceta, nas suas dimensões poético-formais, tal como em seguida veremos.

O tema da acção humana, veiculada e configurada por aquilo que será adiante denominado como *gesto épico* (do herói), é o nosso objecto de interesse maior e é a partir dele que observamos criticamente, e em simultâneo, a modalização e o género que o informam.

As questões colocadas acima, que podem ser resumidas em três grandes áreas de indagação, género literário, epopeia, e herói, são por nós entendidas como o “ponto



de partida” para dar início à nossa hipótese, e sobre este ponto recuperamos as palavras de Erich Auerbach:

in order to accomplish a major work of synthesis it is imperative to locate a point of departure (*Ansatzpunkt*), a handle, as it were, by which the subject can be seized. The point of departure must be the election of a firmly circumscribed, easily comprehensible set of phenomena whose interpretation is a radiation out from them and which orders and interprets a greater region than they themselves occupy. (1969: 13-14)

Tendo em conta os dois objectos literários do presente trabalho, o nosso *Ansatzpunkt* articula-se a partir do que acima chamámos vocação mundial, a qual contrasta com o trabalho filológico de âmbito nacional, questão em que também nos colocamos na esteira de Auerbach:

in any event, our philological home is the earth: it can no longer be the nation. The most priceless and indispensable part of a philologist’s heritage is still his own nation’s culture and language. Only when he is first separated from this heritage, however, and then transcends it does it become truly effective”. (1969: 17)

Daremos, por fim, maior relevância a alguns estudos genéricos clássicos sobre a épica, como os de Genette, Bakhtin e Derrida, articulando-os sobretudo com a argumentação sustentada por estudos recentes na área, de carácter menos formalista ou desconstrutivista, como é o caso de Hayden White e de Claudio Guillén, mas também estudos em torno do género e da épica construídos a partir do conceito de Literatura-Mundo, em particular, por Wai Chee Dimock e David Damrosch.

*Weltliteratur* ou, na sua recente tradução<sup>1</sup> para português, Literatura-Mundo, surge-nos como um conceito cada vez mais presente na problematização literária, constituindo também, e desde logo, um problema, pela sua resistência a uma definição

---

<sup>1</sup> Proposta por Helena Buescu em 2010, numa conferência realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do programa *Próximo Futuro* (Buescu 2013).

que o emoldure a partir do ponto de vista da literatura. Não só a tradução de tal conceito variou com o tempo, mas o entendimento que dele se fez sofreu também modificações. É possível, contudo, extrair delas uma hipótese comum: a de que a matéria literária pode assumir uma vocação mundial. De outro modo, ao desvincularmos a obra de uma única e estrita nacionalidade, embora sem pretensões de a descaracterizar, e garantindo-lhe um carácter transnacional, estamos a contribuir para um entendimento maior da expressão literária, no sentido em que a mesma deixa de fazer parte de um grupo fechado por uma bandeira, ou até por uma língua, abrindo possibilidades para o diálogo efectivo entre obras. As formas mais comuns de diálogo entre literaturas passam pela língua, pela história e pela cultura que lhes subjaz e também por afinidades temáticas que as relacionam. Por outro lado, se pensarmos na lusofonia ou na francofonia enquanto lugares em que este diálogo se manifesta, podemos concluir que não esgotam a irradiação de uma obra literária com alcance global. Estamos em crer que há espaço para uma deslocação de perspectiva e, por conseguinte, uma consciência outra acerca do lugar de uma obra, ou, pelo menos, de algumas delas.

Foi em 1827 que Goethe utilizou pela primeira vez o termo *Weltliteratur*. Sabemos, no entanto, que Goethe não foi o seu criador (D’haen 2012), embora tenha sido, de facto, o escritor de Weimar que popularizou o termo, impulsionando o reconhecimento internacional do mesmo. No entanto, não é ao autor alemão nem ao seu tempo que recorremos para poder tornar este conceito operacional no contexto do presente trabalho, mas sim ao ressurgimento da literatura-mundo no início do Século XXI.

A visão apresentada por David Damrosch (2003), e por nós defendida, é a de que a literatura-mundo não é somente um elenco de obras literárias que circulam para além da sua cultura de produção original, veiculadas principalmente pela sua tradução, mas é

sobretudo um modo de circulação e um modo de leitura que se reportam a elencos de obras. A irradiação de um sistema literário para outros e a sua parcial e transformadora apropriação por eles permitem, então, um entendimento mais inclusivo do fenómeno literário, ainda que o próprio conceito de literatura sofra modificações em diversas partes do globo. É claro que problemas filológicos são aqui levantados, nomeadamente ao nível das tradições literárias, que contribuem mormente, e numa primeira instância, para a produção de sentido de uma obra literária. Por outro lado, são os padrões literários, que não são predominantemente nacionais, que potenciam e adensam, a par da circulação das obras, a dimensão planetária da literatura (Étiemble 1988). Trata-se de, e como escreve John Pizer: “[t]o read in a manner allowing a dialectical perception of both the local particularities and universal themes” (Pizer 2006). Afirmamos portanto que ambos os nossos objectos se encontram neste elenco específico de obras e esta é a hipótese de que nos iremos ocupar.

Estamos em crer que o género épico, e aqui especificamente a figura do herói épico, se encontra numa posição privilegiada quer para o entendimento da modalização épica quer para o entendimento da vantagem de uma perspectiva como a aquela que é oferecida pela literatura-mundo. Nos temas universais a que John Pizer se refere, em analogia com os “universais poéticos” de Claudio Guillén (1978), encontramos certamente a figura do herói. De acordo também estará Carlos João Correia que, num artigo seu acerca do *Mahabharata*, propõe uma hipótese de leitura que interfere positivamente com a nossa reflexão:

não está directamente interessada em ver na obra o reflexo da sociedade e da religião indiana tradicional, mas busca antes apreender neste poema narrativo, simultaneamente trágico e epopeico, o sentido da existência e do agir humano. É pois uma leitura que se quer descentrada em relação às suas raízes culturais que lhe possam estar subjacentes. Não se trata de negar essas raízes, mas, antes, de situar esta obra de arte da literatura num outro plano, universal, para lá das culturas e dos tempos. (Correia 2005)

Comparando a definição do género enquanto categoria não natural, pela mão de Genette (1986), bem como a defesa da impossibilidade genérica por parte de Derrida, em “La Loi du Genre” (1992), Wai Chee Dimock (2007) observa o género literário a partir de uma perspectiva virtual. Para Dimock, o género é um conjunto de características que não fazem parte da natureza do texto, mas que afinal se prendem com o contexto da existência do mesmo. Este tornar-se-ia, então, alvo de conjecturas em torno de um mesmo problema, o género, mesmo se a tradição literária da qual é oriundo o texto visado não tem formas genéricas rígidas, como é o caso da China ou do Japão, como esclarece Stephen Owen (2007). O género literário não está assim limitado a uma língua, país ou continente. Pelo facto de o conceito de literatura-mundo ser também virtual, e certamente atribuído, pois estamos perante, e citando Damrosch, “a special mode of reading”, algo que não é da natureza do texto, concordamos com Dimock quando afirma que:

if world literature is virtual, so too is every other genre. For virtuality might turn out to be a fairly ordinary condition, not new, but a probabilistic register never absent from the world. It is the sum of the not yet realized, with no actualized shape, a kind of general solvent out of which particular entities can acquire particular features. This is what genres are. As open sets endlessly dissolved by their openness, they are virtual in this nontechnical sense, resembling the database in being an unscripted effect of their membership and in being only a fraction of what they could be at any given moment. Genres have solid names, ontologized names. What these names designate, though, is not taxonomic classes of equal solidity but fields at once emerging and ephemeral, defined over and over again by new entries that are still being produced. (Dimock 2007: 137)

O género literário é entendido por Dimock como uma instância pré-nacional, que ela faz reportar ao seu passado evolutivo, e transnacional, no que respeita a sua dimensão geográfica. Dimock problematiza o género literário enquanto um “horizonte de expectativas” (H. R. Jauss *apud* Gallardo 1988), por parte do leitor e não do texto, e o

contributo para os estudos literários, então, de uma categoria genérica como a hipercodificada épica não está na sua rigidez legislativa (Derrida 1992) – um conjunto de normas que preceda o texto – mas numa alternância de dimensões mediada por vectores de semelhança em que o género só poderá fazer sentido se pensado no plural, a partir de dois ou mais textos. Parafraseando Guillén (1978), a história dos géneros literários não pode ser entendida simplesmente enquanto um exercício de taxonomia, tal como proposto por Derrida, mas como o campo, também virtual, que coloca em diálogo, sempre mutável, o escritor com determinadas constelações de modelos. Tendo isto em conta, os modelos heróicos da épica são um forte exemplo disto.

A reinvenção constante da épica até aos dias de hoje é sintoma desta virtualidade actuante. Mesmo nos casos em que o poema se assume demarcado de um género e até por oposição a ele, um anti-épico, por exemplo, como propõe João R. Figueiredo (2003) em relação a *Os Lusíadas*, o texto não deixa de reinventar o género pela sua constante referencialidade a determinadas constelações de modelos.

O entendimento que fazemos acerca desta constelação modular é reforçado quando indagamos as diferentes representações do herói épico, em particular as que são enquadradas pela tradição europeia, em cujas figurações heróicas encontramos reflexos. Ademais, é nossa intenção dilatar este entendimento, pois estamos em crer que é defensável o estabelecimento de uma relação de carácter comparatista com obras que se encontram no mesmo conjunto de textos (epopeias), equacionando necessariamente as tradições literárias com as quais determinada figura heróica é desenhada e, efectivamente, a herocidade entendida.

Se nas epopeias do Renascimento identificamos uma codificação de feição greco-romana, esta não deixa de poder ser encontrada tematicamente noutras epopeias, como por exemplo a que conta a vida de um rei sumério, Gilgamesh. Nos casos europeus em

que a tradição literária de determinado texto pesou na sua escrita, como a *Eneida* pesa sobre *Os Lusíadas*, por exemplo, as normas genéricas foram combatidas com mais ou menos frequência<sup>2</sup>, assumindo estes textos episódios vários de índole marcadamente oposta à proposta pelas poéticas vigentes – note-se a título de exemplo a contínua irrupção da voz melancólica de Camões e dos epifonemas no fim de alguns dos seus Cantos, manifestação de uma subjectividade e reflexão líricas que à partida não eram regradas pelo cânone poético da épica.

O facto de os textos explicitamente genéricos ultrapassarem as regras do género ao qual se fazem (e dizem) pertencer, através de questões métricas ou temáticas, leva Hayden White (2003) a questionar uma resistência teórica por parte dos próprios géneros, subjacentes aos textos que lhes dão corpo. Segundo White, o desacordo quanto a problemas de pureza e contaminação dos géneros, numa perspectiva orgânica do género literário, leva-nos a problematizar o género enquanto “uma construção mais metafísica do que científica na sua formulação fundadora” (White 2003: 600), fazendo com que qualquer estrutura fixa que determine os limites de um género específico seja confrontada pelo próprio sistema genérico (textual) de determinado tipo, como o épico, por exemplo. Não será isto aquilo que Dimcock querera dizer com a virtualidade do género e Guillén com a constelação modelar? Entre cristalizações de códigos pertencentes ao género literário e constelações modelares, encontramos o espaço crítico para localizar o ponto de irrupção daquilo que defenderemos como gesto épico, aspecto que será particularmente substanciado através das representações do herói em ambos os poemas.

---

<sup>2</sup> Retomaremos a questão da “resistência” à tradição do género no Parte II.

## 1.2. Das ideias de herói e de gesto épico. *Bhagavad-Guitá* e *Os Lusíadas*

*Canção*, ou *Poema*, do *Senhor*, a *Bhagavad-Guitá* é um episódio dialogado de 2800 versos, pés, *pada*. São as setecentas estrofes, *padya*, que constituem as dezoito lições, *adhyaya*, do Livro VI, “Bhíxma Parva”, da maior epopeia da época heróica do sistema literário hindu: *Mahabharata*. A datação possível da obra ocupa um largo intervalo temporal: entre 300 a.C. e 300 d.C (Barahona 2007). Trata-se, esta epopeia, da narrativa poética capital do sistema literário hindu, estabelecendo o encontro entre um conjunto de lendas, mitos, mundividências e normas sociais que informaram a cultura e sociedade indianas.

A par de outros textos anteriores e igualmente relevantes na tradição hindu, como o *Rig-Vêda*, que tem por termo as *Upanixads*, o *Mahabharata* foi coligido a partir de tradições e narrativas orais (de origem desconhecida) por uma personalidade fictícia, de seu nome Vyassa, a qual é representada no poema, iniciando o mesmo. Diferentemente do *Rig-Vêda*, que é um texto de carácter sagrado, o *Mahabharata* não foi escrito através daquilo que a tradição hindu considera ser a obtenção da narrativa por audição directa dos deuses, *shruti*, ou seja, o texto não procede de uma revelação ou epifania transcendente. Como o *Ramayana*, a outra grande epopeia indiana, foi redigido em sânscrito clássico, tal como conhecemos hoje esta língua, que pertence ramo das línguas indo-europeias e tâmul. As epopeias da Índia são, por estes indicadores, consideradas numa primeira instância textos literários, pois não são reveladas, ou seja, não exprimem uma relação directa com a fonte divina, como acontece, por exemplo, com o *Rig-Vêda*. De dimensão, pois, mais profana do que religiosa, a relação do *Mahabharata* com a civilização hindu prende-se sobretudo com os aspectos referidos acima, culturais, sociais, mas também com

outras questões versadas no texto, e relativas à política, jurisprudência, poética ou ciência.

Com efeito, e citando António Barahona:

[o] Hinduísmo, ou melhor, na sua autêntica designação, Sanátana-Dharma, não é uma religião. A religião comporta essencialmente o agrupamento de três elementos: um dogma, uma moral e um culto. Em Sanátana-Dharma não há nenhum dogma: há um Conhecimento a adquirir; não há propriamente moral mas dharma [regulador do dever de cada um], conformidade à sua natureza, que implica obediência e disciplina; e há um culto, sim, mas o seu valor é puramente metafísico, tendo como alvo o Conhecimento, que conduz à Libertação, e não um valor dogmático e moral, que aspira à Salvação. (Barahona 2007: 30-31)

*Mahabharata* significa literalmente “Grande Bharata” e, numa tradução mais livre, podemos ler “Grande História de Bharata” ou “Grande História dos Descendentes de Bharata”, sendo que “Bharat” pode significar Índia – são termos sinónimos –, Hindu, e, ainda, “Humanidade”. A esta ideia de narrativa poética “humana”, de pretensão mundial, vem juntar-se uma das sentenças que dão início ao primeiro dos dezoito volumes da epopeia: “o que se encontra no *Mahabharata* pode estar em qualquer outro lugar, mas ‘o que não está no *Mahabharata* não está em mais parte nenhuma’” (*Mahabharata* 1:56 - tradução de Carlos João Correia, 2005). A obra assume-se como um lugar totalizante, no qual podemos encontrar o *mundo* conhecido (e por conhecer...). Sob forma muito simplificada, *Mahabharata* narra a luta pelo poder entre dois clãs de primos, os Pandavas e os Kauravas, ambos descendentes do régio Bharata, sendo a *Bhagavad-Guitá* a representação do momento que antecede a grande guerra, em que a suspensão do conflito serve de veículo de pedagogia heróica a um dos protagonistas da epopeia, o príncipe Ardjuna – que hesita em combater, preferindo morrer em vez de participar de uma guerra como esta –, por parte de outro protagonista, o deus Krixna, condutor do carro de guerra de Ardjuna. Não podemos deixar de referir que o *topos* da guerra, do conflito bélico, é um vector constante nas epopeias e que nestas contribui não só para a celebração do gesto



heróico, mas também para aquilo que pode ser entendido como a superação dele próprio num contexto propício aos *limites* humanos. Sobre isto reflecte Carlos João Correia, fazendo a ponte com a Europa:

Numa análise histórica, o sentido desta batalha inscrever-se-ia no horizonte das grandes gestas histórico-mitológicas presentes em múltiplos poemas heróicos da humanidade [...], pois mostrar-nos-iam as raízes comuns do poema indiano com outras obras poéticas e mitológicas dos povos de origem indo-europeia. (Correia 2005: 21)

Do ponto de vista da composição, *Mahabharata* é um texto menos uniforme do que o *Ramayana*, sendo por isso composto por episódios apartados do eixo central da narração, como é o caso da *Bhagavad-Guitá*, poema inserido na epopeia que o acolhe e com a qual mantém uma estreita e intercalada relação.

A versão corrente (e infelizmente aceite sem qualquer dúvida) da primeira tradução conhecida da *Bhagavad-Guitá*, no Ocidente, faz datá-la do Século XVIII, precisamente, 1785, sendo uma tradução inglesa. Foi publicada em Londres, sob a chancela da *Companhia Inglesa das Índias Orientais*, da autoria de Charles Wilkins. No entanto, um dos pontos incontestáveis que as pesquisas conducentes à presente tese puderam comprovar, e que nos parece ter uma importância decisiva para a história da recepção transnacional da obra e, por isso, para a sua vocação mundial, é outra tradução diferente. Em boa verdade, a tradução de Wilkins do poema não foi de facto a primeira, tendo sido possível detectar uma tradução anterior. A primeira tradução, ainda que sob a forma de um resumo daquilo que é narrado, (e por isso próxima do que hoje chamaríamos versão) foi afinal feita para português, e intitulada *Tradução Summa do Livro que os Gentios da Ásia chamão Bagavota Guitá*, sendo é atribuída a um anónimo jesuíta (16?? – 1759). O documento original encontra-se hoje na Biblioteca Municipal de Évora, podendo ser consultada uma reimpressão oitocentista da mesma tradução na Biblioteca

Nacional. A tradução portuguesa vem no seguimento de vários textos literários, religiosos e filosóficos indianos, vertidos para português pelos missionários, com o intuito de melhor refutar os argumentos dos Brâmanes locais, no contexto da colonização, particularmente a religiosa. Especial destaque merece, também, a obra do Padre Gonçalo Fernandes Trancoso, *Tratado sobre o Hinduísmo*, que data de 1616 e que trata, sob a forma de fragmentos, de vinte autores indianos e dez crónicas e épicos, vertidos do sânscrito. A possibilidade de fazer recuar mais de dois séculos a tradução desta obra para uma língua ocidental, no caso português, deve ser devidamente considerada, porquanto tem consequências históricas, simbólicas, hermenêuticas e sociais não despreciáveis.

Podemos no entanto afirmar que a *Bhagavad-Guitá* se torna efectivamente objecto de estudo académico com a expansão colonial britânica, tendo sido dos primeiros textos sânscritos a ser traduzidos para uma língua ocidental. O debate europeu em torno da obra foi encetado por uma crítica favorável de Humboldt a uma tradução do poema por Schlegel (c. 1825) e deu-se então início a uma discussão dos problemas de autoria em tudo semelhantes à questão homérica, sendo que esta analogia deve naturalmente ter contribuído para uma recepção da *Bhagavad-Guitá* no quadro da epopeia. Decerto, a tradição hindu atribui a Vyasa a autoria do poema, um sábio (ou vários) que igualmente se supõe ter compilado os *Vêdas*. O seu nome, Vyasa, significa, de acordo com José Carlos Calazans:

“separar”, “descrever”, “diferenciar”, ou “difundir”, uma actividade característica de um grupo específico de sábios da antiguidade indiana, encarregados de compilarem e de darem uma ordem lógica aos textos sagrados. O nome Vyasa indica, portanto, não um nome de um indivíduo, mas de uma classe de pessoas associadas à tradição responsável por transmitir o conhecimento tradicional ao longo de muitos séculos. (Calazans 2010: 36)

Por outro lado, outras críticas, desta feita desfavoráveis, surgiram em 1827, enunciadas por Hegel, que publicou dois artigos nos quais rejeitava a perspectiva de Humboldt sobre

a tradução de alguns termos por Schlegel, acusando-o de sugerir uma falsa similaridade com o aparato ideológico ocidental. Já no último quartel de Oitocentos (1882), o reconhecido orientalista alemão Max Müller publica a *Bhagavad-Guitá* em tradução inglesa em *Sacred Books of the East*, integrando-a no cânone académico, a par da grande epopeia *Mahabharata*.

Tal como atrás foi referido, o diálogo de Krixna com Ardjuna já era observado em Oitocentos como um episódio em certa medida destacado da epopeia, assunto que levantou outros problemas. O facto de a narração ser suspensa e se dar início a uma segunda narração intercalada levou a que uma frente de estudiosos pusesse em causa a legitimidade dessa mesma intercalação. Esta problemática é discutida e estudada por Angelika Malinar, Indóloga da Universidade de Zurique, na introdução a *The Bhagavadgita – Doctrines and Contexts*:

Seen as an intorable interruption of a narrative that would be much better off without it, some scholars regarded the BhG as having originally been composed without any concern for the epic. Other scholars, however, took a different view and argued that the text is part of the well-attested ‘didactic’ dimension of the MhB, or even that it is intimately connected to the themes and issues of epic narrative and thus expresses an important dimension of its meaning. This debate raises important questions with regard to the possible relationship between the religious teachings of the BhG and the epic context, which consists not only of stories, but also of debates on ways of living, legitimate forms of kingship and power relations in the world. (Malinar 2007: 2).

Angelika Malinar identifica a pertinência das dúvidas filológicas, remetendo-as para questões importantes acerca do lugar desta obra na tradição do sistema literário hindu, assunto que nos ocupará no capítulo seguinte. Acrescenta ainda a autora, e convocando a citação acima de Carlos João Correia sobre a relação do épico com os seus pares europeus:

For some scholars, the epic belongs to the ‘heroic age’ and can be compared to the Indo-European epics, which are primarily intended to tell a ‘heroic tale’,

not to offer didactic instructions or theological insights. The tale served to praise the values of heroism and manliness that were ingrained in a hero's social identity: by fighting for his cause, the hero would increase his fame and the prosperity of his clan. Firmly rooted in the belief of the meaningfulness of his endeavour, a hero would confidently take his weapon and meet his enemy in battle. The extant MhB, however, presents a more ambiguous picture with a mixed set of heroes. (30)

O *Mahabharata* e a *Bhagavad-Guitá* fazem parte não só do cânone académico, mas também do grupo de textos que dão corpo ao género épico. Como atrás já foi referido, o encontro que estabelecemos entre os dois objectos do presente trabalho é feito através de um terceiro elemento: o género literário. É a modalização épica que nos permite partir para uma leitura comparada da *Bhagavad-Guitá* e d'*Os Lusíadas*, nos termos específicos do herói e da sua modalização. A nossa perspectiva é formada por uma problematização genérica e não pela tentativa de traçar uma influência ou contaminação literárias, tal como outros autores fizeram. Não deixamos todavia de assinalar que, com efeito, existem reconhecidos estudos sobre a relação da literatura hindu com a de Portugal de quinhentos que, apesar de não estarem directamente relacionados com o argumento do nosso trabalho, merecem a devida relevância no contexto da investigação que o precede. São exemplos disso os destacados trabalhos de Guilherme de Vasconcelos-Abreu (1842-1907), que vieram a ter sequência no percurso de Selma Maria Vieira Velho, que publica em 1988 *A Influência da Mitologia Hindú na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*. Vasconcelos-Abreu demonstrou a influência indirecta da língua sânscrita no português presente no *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente (representada em 1534), e Vieira Velho faz um levantamento de paralelismos entre a filosofia e mitologia hindus e gregas e a obra de Camões, entre outros autores (1988). Estes paralelismos foram igualmente objectos de observação em momentos anteriores, como por exemplo quando João de Barros escrevia na sua obra *Décadas da Ásia* (1552-1615) acerca do “gentio” da Índia:

a mayor parte das cousas da escriptura da sua religiã, a creaçam do mûdo, a antiguidade da pouoaçam delle, a multiplicaçam dos hómeês, e chronicas dos reyes antigos, tudo e hũ módo de fabulas como tinham os grégos e latinos, e quási hũ metamorphoseos de trãsmutações. (Barros 1982, I.IX.II: 352)

Não é inocente afirmar que João de Barros conhecia pelo menos alguns dados da cultura hindu, sendo aqui referido, neste caso concreto, um conhecimento possível acerca das *Upanixads*, que são provavelmente as crónicas a que Barros se refere. Por outro lado, temos Luís de Camões, que também revela ter conhecimentos acerca da mesma cultura, em algumas passagens da sua epopeia. Efectivamente, o valor santo do rio Ganges é assunto directo de vários passos do poema, como por exemplo logo na dedicatória:

Vós, poderoso Rei, cujo alto Império  
O Sol, logo em nascendo, vê primeiro;  
Vê-o também no meio do Hemisfério,  
E, quando dece, o deixa derradeiro;  
Vós, que esperamos jugo e vitupério  
Do torpe Ismaelita cavaleiro,  
Do Turco Oriental e do Gentio  
Que inda bebe o licor do santo Rio (I,8);

e no Canto IV, 74:

Eu sou o ilustre Ganges que na terra  
Celeste tenho o berço verdadeiro;

e ainda, mais à frente, no sétimo e por último no décimo (121):

Ganges, no qual os seus habitantes  
Morrem banhados, tendo por certeza  
Que, inda que sejam grandes pecadores,  
Esta água santa os lava e dá pureza.

Relevamos também o conhecimento que Camões mostra relativamente ao sistema de castas indiano, e nomeadamente à casta de Ardjuna, *kxatria* (por Camões designada

Naire), que significa guerreiro, e à importância do *Rig-Vêda* para aquele povo, bem como a consciência de que este é um todo textual composto de histórias:

A Lei da gente toda, rica e pobre,  
De fábulas composta se imagina.  
Andam nus e somente um pano cobre  
As partes que a cobrir Natura insina.  
Dous modos há de gente, porque a nobre  
Naires chamados são, e a menos dina  
Poleás tem por nome, a quem obriga  
A Lei não misturar a casta antiga; (VII, 37)

Dando por finalizada a exposição de algumas relações mais culturais do que em rigor intertextuais, é agora importante observar alguns aspectos d’*Os Lusíadas* que nos interessam directamente naquilo que à presente reflexão diz respeito.

Luís de Camões publica o seu poema épico em 1572, dedicando-o ao rei D. Sebastião, numa dedicatória comprometida com o poema, por nele estar inserida, e por a ele se referir, assunto que nos interessará particularmente na parte seguinte. Tendo em conta as circunstâncias históricas de Portugal em Quinhentos, um poema da envergadura d’ *Os Lusíadas* muito agradaria à corte, tratando, como era o caso, dos feitos lusitanos.

Podemos afirmar que os poemas e textos épicos têm em comum um carácter celebratório e o poema camoniano não constitui, a este respeito, excepção. O carácter celebratório do poema centra-se neste caso na descoberta do caminho marítimo para a Índia, bem como na História factual e mítico-simbólica da nação portuguesa (e, por antonomásia, o próprio Homem). Estamos perante uma exaltação histórica de um povo, uma comunidade que é convocada para o texto, sendo espelhada na sua metonímia que é o herói, colectivo, no qual se deverá reconhecer e emular. No caso específico da epopeia portuguesa esta característica está desde logo presente no título (lusos).

Parafraseando Frederick Turner, há uma tentativa, naquilo que ao género diz respeito, de criar um sentido de vastidão, de escala cósmica, que está aliado aos factos narrados e celebrados por um épico (Turner 2012). Este critério de grandeza ecoa na realização escrita dos textos épicos, que são habitualmente longas narrativas versificadas, mas também na própria figuração de passos que são narrados sob a forma de listas: lembremo-nos do catálogo das naus da *Iliada* ou das bandeiras de reis portugueses n' *Os Lusíadas*.

Camões não se limita a dedicar o seu poema ao rei D. Sebastião. Ele também se oferece para seu pedagogo, um pouco na linha da tradição ocidental (e portuguesa) dos tratados de educação que constituíam os *Espelhos de Príncipes*. Camões não faz esquecer ao rei, na dedicatória do poema, que é poeta *experimentado*, pelo que reúne as condições para o acompanhar nas filas de combate, fazendo jus a um *topos* forte da representação artística do Renascimento: o da aliança das armas com as letras, que no caso particular de Camões advém também do contexto biográfico, visto que foi guerreiro e poeta (e no-lo recorda em diversas partes do poema, tal como veremos nas Partes II e III). Esta dimensão pedagógica parece assim ter um papel decisivo para a compreensão do poema, principalmente se tivermos em conta a figuração heróica no poema camoniano. Sobre ela nos debruçamos em seguida, sendo agora produtivo trazer à liça o poema hindu.

Na *Bhagavad-Guitá*, também Krixna, através da sua qualidade divina, interrompe a grande batalha e se assume enquanto pedagogo do príncipe Ardjuna, que a princípio desistiu de combater pelo facto de encontrar amigos e familiares dos dois lados do confronto. O diálogo encetado entre Krixna e Ardjuna tem como objectivo a aprendizagem heróica realizada por Ardjuna, por forma a que este combata segundo os

princípios da acção pura, de uma acção desinteressada, que não prevê recompensas – questão que está na base do pensamento filosófico hindú –, mas que, e sobretudo, o informe acerca do seu dever (*dharma*), do qual é subsidiária a sua casta (*kxatria*), e ao qual deve corresponder para poder participar da guerra, através da referida pureza da acção. Torna-se aqui necessário frisar que esta questão é também decisiva para a construção simbólica do texto.

No que respeita o gesto épico, e tendo em conta um dos ensinamentos de Krixna, o da acção através da inacção, estamos perante uma instância *a priori* descabida numa sociedade heróica na qual a performatividade se sobrepõe à intencionalidade. São os feitos dos heróis que afinal figuram no pensamento daqueles que os reconhecem enquanto heróis e os imortalizam. Por outro lado, e ao contrário do que à partida possamos pensar acerca de um herói *inactivo* ou em *inacção*, tal como advogado pela *Bhagavad-Guitá*, o estado da inacção não se trata de um abandono da acção, mas sim de realizar a acção com a atitude *certa*, no espírito de corresponder ao dever de cada um, sem esperar como consequência uma recompensa ou benefício. É justamente com este espírito que Krixna informa Ardjuna:

Não é por se abster de praticar acções  
que um ser humano logra estar imóvel  
nem tão-pouco somente pela renúncia  
consegue conquistar a perfeição. (III, 4 – trad. Barahona)

Trata-se aqui de uma acção informada e não meramente ascética, tal como nos esclarece Emerson Shideler: “[a]sceticism is the wrong road because by suppression one only ties himself more firmly to the transient world he seeks to escape. [...] The BhG advocates another way. One cannot escape by refraining from acting. One can escape only in a certain way” (Shideler 1960: 312). Mais à frente veremos que é possível estabelecer uma



relação entre a idealização heróica por parte de Camões e a da *Bhagavad-Guitá*. Entretanto, atentemos no poema português.

Estamos em crer que as preocupações pedagógicas de Camões, em relação a D. Sebastião, partiam não somente de uma instância poética mas também política. A concepção de poesia no Século XVI alicerçava-se numa convicção: a de que os antigos, a Grécia e a Roma clássicas, são modelos e é na relação com eles que se pode criar. A acção da imitação, *imitatio*, dos “antigos”, valorizada à época, era um processo que ligava os modelos à nova criação, citando o autor, ou não, as fontes. Na entrada d’ *Os Lusíadas*, o poeta assinala a sua estreita relação com a *Eneida* (André 2011) – o modelo épico camoniano mais relevado –, que ecoa desde o primeiro verso (“Arma virumque cano”/ “As armas e os barões assinalados/ [...] Cantanto espalharei por toda a parte”), mas depressa nos faz ler, através do uso do plural, por exemplo, que a lembrada epopeia vai ser emulada com o presente poema. A poética de Camões fá-lo atribuir um estatuto diferente a esta intertextualidade, num jogo que é conduzido de maneira a fazer destacar aquilo que, no texto do poeta, é diferente do texto matriz. E esta diferença reside em primeiro lugar no tempo. A descoberta dos textos clássicos, que invadiu a esfera intelectual europeia, podia ter-se cristalizado numa função museológica, mas rapidamente alcançou o estatuto modelar, convocando traços de outros tempos por forma a transformar os traços de então. Mais, é também característica comum às epopeias o regresso relatado a um passado distante que é convocado para o presente como forma de re-aprendizagem de valores e normas perdidos. A partir deste ponto, do estatuto do tempo na narração épica, Shahar Bram defende que as epopeias são textos capazes de configurar utopias a partir do passado (Bram 2006).

Encontramos, n’*Os Lusíadas*, por outro lado, diferentes formas de construir personagens, também elas heróicas, tal como acontece com a *Bhagavad-Guitá*, em que

os quatro irmãos de Ardjuna são igualmente heróis do poema, ainda que sem o mesmo peso do protagonista. Estes modelos distintos de comportamento deixam-nos suspensos pela sua diferença, não raro polar, tanto mais se perguntarmos se a sua co-existência na obra constitui um problema que origine tensão ou, pelo contrário, tenha afinal uma função conservadora da ambiguidade. Tome-se como exemplo a personagem de Fernão Veloso enquanto ilustradora desta dimensão multiforme dos heróis referidos n' *Os Lusíadas*. Esta personagem aparece no Canto V (V, 30-36) e é protagonista de um pequeno episódio que narra o encontro dos nautas portugueses com nativos africanos. Veloso é neste momento representado como um “fanfarrão”, sem valentia guerreira, fugindo ao perigo, e não respondendo às interpelações irónicas dos seus companheiros. Já no Canto VI (VI, 41-69), é Veloso que conta aos seus companheiros de viagem, após devido pedido, o episódio dos “Doze de Inglaterra” (cavaleiros). Não deixa de ser motivo de espanto que seja Veloso a contar esta história àqueles que querem ouvir “contos” sobre heróis. Cremos, então, que esta dupla (e aparentemente divergente, se não paradoxal) dimensão da personagem é também devedora da natureza vária do homem, tal como do mundo, o que para Camões era uma evidência – se reflectirmos sobre o conjunto do poema em relação a este aspecto. Há, porventura, lugar nesta epopeia para figuras de modelação heróica, mas não necessariamente com a força afinal de um herói que centralize como força gravítica o gesto heróico.

Tal como referido no início do deste trabalho, Camões inclui na sua épica uma ideia precisa de heroísmo. Esta *definição* de herói desencadeou a relação que estabelecemos entre as duas obras do presente trabalho, e por isso a ela recorreremos continuamente no decorrer deste. É no final do Canto VI, da estância 95 à 99, que Camões define o seu ideal heróico.

Por meio destes horrídeos perigos,  
Destes trabalhos graves e temores,  
Alcançam os que são de fama amigos  
As honras imortais e graus maiores;  
Não encostados sempre nos antigos  
Troncos nobres de seus antecessores;  
Não nos leitos dourados, entre os finos  
Animais de Moscóvia zibelinos;

Não cos manjares novos e esquisitos,  
Não cos passeios moles e ociosos,  
Não cos vários deleites e infinitos,  
Que afeminam os peitos generosos;  
Não cos nunca vencidos apetitos,  
Que a Fortuna tem sempre tão mimosos,  
Que não sofre a nenhum que o passo mude  
Pera algũa obra heróica de virtude;

Mas com buscar, co seu forçoso braço,  
As honras que ele chame próprias suas;  
Vigiando e vestindo o forjado aço,  
Sofrendo tempestades e ondas cruas,  
Vencendo os torpes frios no regaço  
Do Sul, e regiões de abrigo nuas,  
Engolindo o corrupto mantimento  
Temperado com um árduo sofrimento;

E com forçar o rosto, que se enfia,  
A parecer seguro, ledó, inteiro,  
Para o pilouro ardente que assovia  
E leva a perna ou braço ao companheiro.  
Destarte o peito um calo honroso cria,  
Desprezador das honras e dinheiro,  
Das honras e dinheiro que a ventura  
Forjou, e não vertude justa e dura.

Destarte se esclarece o entendimento,  
Que experiências fazem repousado,  
E fica vendo, como de alto assento,  
O baixo trato humano embaraçado.

Este, onde tiver força o regimento  
Direito e não de afeitos ocupado,  
Subirá (como deve) a ilustre mando,  
Contra vontade sua, e não rogando. (VI, 95-99)

Camões não nomeia nenhuma das personagens do poema ao longo desta sua definição heróica, nem o faz jamais na totalidade do poema. O herói subjacente aos seus versos é, aliás, por ele traçado somente sob a forma de pronomes, tal como lucidamente observou Maria Vitalina Leal de Matos:

Não se trata de referir uma ou várias personagens que se tenham tornado exemplares (e muitas foram apresentadas até ao momento); não se trata sequer de relembrar um perfil no qual algumas dessas personagens se possam reconhecer. Trata-se de enunciar apenas as condições, os requisitos, as virtudes. (Matos 1997, 58-59)

Esta definição contrasta em especial com outras personagens de configuração heróica, como por exemplo a personagem de Vasco da Gama que, no conjunto do poema, pode ser lida como personagem heróica central – a par daquilo que poderemos identificar como um herói colectivo, os lusos –, sendo-lhe dirigidos elogios de boa capitania, mas a quem também não são poupadas críticas quanto à conduta:

a acção de Vasco da Gama nos Cantos VII e VIII é a de um ardiloso negociador em relação com uma outra parte não menos comercialmente interessada, mas colhidos ambos pelos interesses económicos já criados, os dos compradores e das armas islamitas. (Lopes 1990: 31-32)

Relativamente àquilo que diz respeito à virtude do ideal heróico camoniano, vemos que não é a ventura que a forja. Este passo permite-nos abrir espaço para uma reflexão – que ocupará o segundo ponto da Parte III – em torno de uma condição apriorística, que antecede a experiência e necessariamente a acção, e que é paradoxalmente exigida ao *gesto* daquele que no enquadramento épico do herói é, ou

deve ser representado como, virtuoso<sup>3</sup>.

O “alto assento” com o qual Camões compara o lugar deste herói está inserido no conjunto de envios a uma dimensão verticalizante (terra – céu). A “subida” do herói é um dever seu e a sua ocupação não passa por “affeitos”, por outras palavras, emoções ou afectos. Camões escreve no mesmo passo que a agência heróica “esclarece o entendimento”, sendo, pois, e sobretudo, uma iluminação da ignorância.

No conjunto da obra camoniana modula-se muito variadamente uma interrogação sobre os últimos fins do homem e essa interrogação sobrepõe predominantemente a área em que experimenta e medita os impulsos do amor humano, ou seja, aquilo que mais intimamente reage contra a evidência racional do descoberto social e cósmico e de todos os limites mortais, mesmo (e talvez sobretudo) quando a via parece expandir-se e novos mundos se abrem além do mundo conhecido. (Lopes 1990: 27)

O poeta alia a descoberta de novos mundos ao alargamento do conhecimento. Para todos os efeitos, a passagem da Taprobana, Ceilão, constitui-se para ele como uma ultrapassagem do mundo conhecido e, por isso, como paradigma do “passar além” dos próprios limites do conhecimento. O esclarecimento do entendimento está, a nosso ver, relacionado com a senda iniciática do sujeito, que parte de uma posição obnubilada para fazer parte de uma outra ordem de conhecimento. O herói, sem corpo, ideal, definido por Camões é um herói esclarecido e, por isso, preparado para agir. E adiante teremos a oportunidade de ler a proposta de Camões juntamente com a que encontramos na *Bhagavad-Guitá*. Ora, não nos podemos esquecer de que também Ardjuna não entrou desde logo na guerra porque, em boa verdade, não saberia como o fazer; fê-lo sim, *a posteriori*, apenas depois de Krixna o esclarecer acerca do seu dever enquanto guerreiro, e de como agir desinteressadamente, “não de affeitos ocupado”.

---

<sup>3</sup> E sobre este passo não podemos ignorar uma forte dimensão intertextual, presente no ciceriano sonho de Cipião (Buescu 1985) e no *paraíso* de Dante.

Por outro lado, Camões não deixa de reconhecer heroicidade nos nautas portugueses pelos seus feitos, bons ou maus (lembremo-nos aqui do episódio do Velho do Restelo e das duras críticas, por ele protagonizadas, apontadas à expansão *colonial*). No final do poema, o Poeta concede uma ascensão ontológica aos navegantes portugueses a partir do momento em que os coloca em contacto directo com as *coisas* que não fazem parte da terra do “bicho pequeno”, na Ilha dos Amores (Silva 1994), num entrelaçamento dos planos divino e terreno, até então não formalizado no poema, e que tem em vista a consagração do Homem, metonimizado pelos nautas. Somos neste episódio confrontados com uma ilha que não se encontra no espaço geográfico ou, pelo menos, não reúne as características suficientes para o fazer, uma vez que se encontra em perpétuo movimento. São divinizados os nautas pelo acto de conhecer, consequente do facto de terem aumentado o *tamanho* do mundo, através da viagem para a qual contribuíram. No contexto da Ilha dos Amores, a ordem simbólica dos nautas é simultaneamente a da intensa exaltação erótica e a do conhecimento. Esta afirmação poderia surgir como deslocada se no clímax do episódio não estivesse a revelação da *máquina do mundo* a Vasco da Gama, por parte de Tétis.

Será curioso traçar um paralelo entre a Ilha de Vénus e o campo da batalha prestes a iniciar, na *Bhagavad-Guitá*. Este campo de batalha, Kurukshetra – *campo dos Kurus* –, apesar de geograficamente localizado no Norte da Índia, é configurado no *Mahabharata* segundo uma representação semelhante à da Ilha dos Amores, pois o tempo e o espaço suspendem-se para todos, com excepção dos protagonistas. Estar fora do tempo é também estar fora da condição mortal e, portanto, se não contamos com o tempo, contamos com a imortalidade. A continuidade de Ardjuna no combate, que inicialmente diz preferir morrer a entrar naquela guerra contra os seus familiares e mestres, está dependente do conhecimento de Krixna, a ser revelado ao longo das 18

lições da *Bhagavad-Guitá*. Após as mesmas, Ardjuna decide combater, retomando-se o tempo da batalha até ali suspenso.

As palavras iniciais de Ardjuna são o reflexo de uma angústia causada pela sua ignorância em relação à sua agência, colocando, Krixna, por sua vez, o saber em primeiro lugar:

- «Se pensas que a acção importa muito  
menos do que o conhecimento, ó Djanárdana,  
ora, por que motivo tu me ordenas  
esta acção violentíssima, ó Kêshava?

Com tais palavras tão contraditórias  
tu confundes de mais meu intelecto.  
Dize-me, por favor, e com autoridade,  
como é que posso obter o bem supremo.» (III, 1-2 – trad. Barahona)

Mas a posição final de Ardjuna é uma posição transformada, como que iniciática, quando comparada com a posição inicial. Há um Ardjuna que morre para dar lugar a outro:

-«Perdi as ilusões e ganhei a memória,  
ó Atchyuta, e mercê da Tua graça!  
Eis-me de pé, com minhas dúvidas dispersas  
e pronto para agir, conforme às Tuas ordens.» (XVIII, 73 - *idem*)

O que faz, afinal, da morte “morte”, é aqui um acto de conhecimento. Ainda que se trate de conhecimentos naturalmente diferentes, nos dois épicos, estão em causa duas situações de ignorância que são colmatadas através do acto de “saber”. Revemos esta perspectiva num dos iniciais versos da obra de Camões, que nos faz lembrar os heróis que “se vão da lei da morte libertando”. Assim entendemos Ardjuna, que cairia no esquecimento se o seu desejo inicial de morrer, ao invés de combater, tivesse sido cumprido. A imortalidade depende do “ilustre mando” a que Camões se refere, da função imortalizante da poesia, e é através dela que o herói a consegue, tal como

Camões escreve, “contra vontade sua, e não rogando”.

Nos casos em que encontramos heróis de sangue divino, a imortalidade não pode ser garantia dessa mesma qualidade. A humanidade de um herói semi-divino, como é o caso de Aquiles, de Gilgamesh, e até de Ardjuna (que mais tarde se casa com a irmã de Krixna, Su-bhadra), não pode ser posta em causa, uma vez que estes heróis são veículos de representação de uma aguda consciência da mortalidade, com a qual se batem, tentando ultrapassá-la através de uma imortalidade literária. São afinal humanos. Faz aqui então sentido que o herói épico seja uma corporização da dignidade humana, pois a mortalidade, mais propriamente a consciência dela, é uma característica universal do ponto de vista da experiência humana. É aqui central – sobretudo em Camões por ser um tema renascentista – o tema da *glória*, pelo que a ela dedicaremos a segunda parte da Parte III.

Escrever sobre literatura épica sem pensar na História é uma tarefa difícil, ou mesmo improcedente, e a épica histórica não oblitera a História que a informa, antes recebendo licença poética para a hiperbolizar, como no caso da *Eneida*, o poema virgiliano de vocação profética no qual se torna difícil definir o desenho da fronteira entre verdade histórica e invenção poética. Os dois poemas de que se ocupa o presente trabalho devem pouco a uma história conjunta, mas apresentam uma modalidade heróica que pode, a este respeito, ser também relacionada.

Quanto ao herói épico, acrescentaríamos, defendemo-lo através do seu carácter colectivo – e não individualizante –, que lhe dá vida, encarnando as virtudes de um povo, mesmo que só de um homem se trate, como Ardjuna. Esta ocorrência especular, entre povo e herói, está na base da cristalização patrimonial do género épico, o que o torna afinal extraordinário. Tal é facilmente observável em ambos os poemas, e é sobre isso que em seguida nos debruçaremos.



## **Parte II - Sob uma luz ambígua. Atracções e repulsas**

## 2.1 Heróis modais: conflito e contradição

Tentado a definir epopeia, René Etiemble (1974), formulou a hipótese de que era necessário “repartir de zéro” para chegar ao contorno de uma definição. A noção de que havia um montante literário extrínseco à ideia de epopeia – que fora desenvolvida no decorrer da história da crítica literária ocidental<sup>4</sup> – era devedora do lugar etnocêntrico a partir do qual se observava este género. Etiemble defendia uma reflexão conjunta sobre a epopeia, que convocasse as literaturas *outras* para o campo da problematização literária, e a partida do zero que propõe na sua definição tem como referência a codificação do género épico nos seus termos europeus, em que encontramos o manancial homérico, e em que por sua vez também se encontram os pontos comuns que nos permitem relacionar textos cuja tradição se aparta. Digamos que é de certa forma na esteira de uma perspectiva comparada semelhante, de predomínio nacional ou, pelo menos, ibérico, que Hélio Alves (2001 e 2011) tem vindo a insistir no conceito de sistema épico nos Séculos XVI e XVII em Portugal, sublinhando a ideia da impossibilidade de olhar para *Os Lusíadas* como exemplar único de uma tradição.

No decorrer do presente capítulo, e de acordo com a finalidade do trabalho que o encerra, ocupamo-nos sobretudo de lugares-chave das duas obras que deram origem ao nosso argumento principal, sem que por isso deixemos de solicitar outros momentos dos textos que a ele digam respeito ou que façamos uma leitura exclusivamente antológica (Silva, 2008). No caso d’*Os Lusíadas* este apartamento foi definido na primeira parte do trabalho e corresponde, como vimos, à definição de heroísmo que Camões insere no final do Canto VI (95-99). Quanto à *Bhagavad-Guitá*, que por si só é uma parte do

---

<sup>4</sup> Que não deixa de ser também um conceito problemático (*Ocidente*), mas que aqui tomamos como conceito operacional, sobretudo na crítica literária desenvolvida no espaço do continente europeu e que acabou por influenciar congéneres fora deste espaço, localizados no lado ocidental do globo.

*Mahabharata*, concentramo-nos maioritariamente nas duas primeiras partes – discursos<sup>5</sup> – das dezoito que compõem o poema, uma vez que constituem a sua camada épica, tal como designada por filólogos do sânscrito (Jacobi 1918 *apud* Szczurek 2002)<sup>6</sup>. No capítulo 1.2. deste trabalho demos conta de que, e no que respeita ao hinduísmo, cuja tradição filosófica muito deve ao poema (Robinson 2006), a *Bhagavad-Guitá* é considerada no âmbito da literatura didáctica, ao lado das *Upanixads*, ainda que não estejamos perante um texto sagrado, tal como anteriormente dito. A sua dimensão filosófica, que em última análise engloba o poema, é resumida no segundo discurso e detalhadamente apresentada por Krixna ao longo dos discursos restantes<sup>7</sup>.

A partir de conflitos e contradições encontrados em ambas as idealizações heróicas que constituem o objecto maior do presente trabalho, analisaremos e colocaremos em relação os textos de acordo com a codificação épica.

Nos momentos escolhidos de ambas as obras o leitor depara-se com uma problematização de feição heróica incorporada no texto. As versões do mesmo problema são, por motivos vários, e já apresentados, diferentes, mas é justamente a dissemelhança e a contradição que aqui nos vão interessar.

---

<sup>5</sup> A partir da tradução de Laurie L. Patton para inglês da *Bhagavad-Guitá* (2008), e pelo facto de estarmos perante um texto que é no seu todo um poema dialogado, optámos por “discursos” em lugar “lições” ou “livros” (*books*), tal como encontramos nas traduções de António Barahona (2007) e de Winthrop Sargeant (2009), respectivamente.

<sup>6</sup> Por não fazer parte do âmbito desta tese, estamos a excluir a homóloga “questão homérica” da *Bhagavad-Guitá*, aqui especificamente no que diz respeito à versão primeira do texto. Otto von Böhtlingk, indólogo alemão e autor de uma obra-referência constituída por um dicionário de Sânscrito de sete volumes (1855-75), defendia que originalmente o poema era formado apenas pelas duas primeiras partes, o dilema de Ardjuna e a resposta de Krixna (*apud*. Malinar 2008: 64).

<sup>7</sup> A questão do texto épico enquanto texto didáctico será abordada em detalhe no capítulo seguinte.

Para além da língua e da nacionalidade do poema, que poderiam ofuscar a sua entrada no sistema literário mundial, *Os Lusíadas* constituem um marco do Humanismo (Bowra 1965: 86-138) e não os podemos deixar de ler sem ter esta referência no horizonte.

Sobre este período histórico diz-nos Aires A. do Nascimento:

O Humanismo compreende uma forma de cultura que tem o Homem como centro de referência, como fonte de inspiração e como destino, como objecto de conhecimento nas suas actividades do espírito e como promotor de comunidade cívica e «inventor» (descobridor) e configurador do seu mundo (interior e exterior), que, como indivíduo de uma comunidade, se intenta renovar tanto no plano intelectual como ético e cívico. (Nascimento 2011: 421)

A idealização heróica camoniana que nos ocupa é pessoal, impessoal, colectiva, ao contrário do que verificamos no caso de Ardjuna, que é uma personagem que integra não só a *Bhagavad-Guitá*, mas também o *Mahabharata*<sup>8</sup>. Não deixa de ser motivo de estranheza quando deparamos com aquele herói camoniano, pelo menos parcialmente sem corpo, num poema que é extensivamente dedicado a figuras históricas – reais e míticas –, defendendo uma dimensão veraz dos episódios nele celebrados (I. 11), de acordo com os códigos poéticos vigentes (Castro 1985: 522). Estamos certos de que a idealização impessoal não era novidade<sup>9</sup> e de que o substrato neo-platónico da filosofia presente no poema é também devedor deste tipo de idealização.

Todavia, Camões não se deixa distanciar do “centro de referência”, que é o Homem, quando idealiza este herói (VI. 95-99). Notemos que é a consequência da

---

<sup>8</sup> Tal como no caso de Vasco da Gama no poema português, o *Mahabharata* tem uma figura heróica central, Yudhisthira, que é o irmão mais velho dos cinco irmãos Pandava que dão corpo à acção maior do épico. Todavia, é o seu irmão mais novo, Ardjuna, que incorpora o novo sistema de valores heróicos proposto por Krixna.

<sup>9</sup> No seguimento das cantigas de amor trovadorescas, Petrarca (1304-1374) idealizava a mulher (Martins 1997: 76), autor cuja influência ressoa na lírica camoniana – e não arriscamos ao afirmar que a sua sombra poética se prolonga por toda a poesia lírica ocidental.

comparação com os “encostados sempre nos antigos/ Troncos nobres de seus antecedores” (VI. 95), que desagua no esforço anafórico da estrofe seguinte: “Não cos manjares novos e esquisitos,/ Não cos passeios moles e ouciosos,/ Não cos vários deleites e infinitos,/ Que afeminam os peitos generosos”. Esta caracterização humana do que Camões entende não estar orientado “Pera algũa obra heróica de virtude” (VI. 96) leva-nos a concluir que o herói sem corpo é, ainda assim (e talvez por isso mesmo), um modelo ético, cívico, e portanto configurado com uma potencialidade humana. Com efeito, e no dizer de Maria Vitalina Leal de Matos:

o modelo [épico] de Camões tinha uma índole *pedagógica*.

Este apreço pela *educação* constituía também a linha de força mais marcante do Humanismo – o seu programa pedagógico: o Humanista concebia-se como um mentor, aconselhava soberanos e príncipes, determinava o comportamento próprio do cortesão, e escrevia tratados sobre a instrução das crianças, dos jovens e das mulheres. Os ideais cívicos, religiosos e de sociabilidade constituíam o grande objectivo da sua mensagem. (Matos 2011: 494)

Por outro lado, e equacionado o alcance comunitário que é comum às epopeias<sup>10</sup>, a representação da heroicidade épica sob forma humana é decisiva para a experiência de emulação pela parte de quem lê ou ouve o texto. Não obstante as excepcionalidades dos heróis representados, que colocam em causa, quando os ultrapassam, os limites humanos – semi-divindades, capacidades sobrenaturais, beleza e força incomparáveis, etc. –, os processos de identificação têm por base razões de semelhança ou emulação (mesmo se apenas possível)<sup>11</sup>. Se, por último, reflectirmos sobre o lugar privilegiado do Homem neste período de quinhentos, que “se compromete e fica sujeito ao embate consigo mesmo

---

<sup>10</sup> Cf. Capítulo 1.1.

<sup>11</sup> E, tal como observámos anteriormente, a respeito da personagem de Fernão Veloso, n’*Os Lusíadas* houve lugar para heróis com uma configuração longe de ser extraordinária do ponto de vista do limite humano.

– é agónica a sua condição – e se descobre como mistério” (Nascimento 2011: 427), a representação do Homem através da arte seria a plataforma de trabalho e descoberta, em devir, sobre o que era, o que não era, e o que poderia, ou deveria, ser humano.

No caso da *Bhagavad-Guitá*, esta surge no momento de grande tensão que antecede a guerra de Kurukshetra e em todo o poema o tema da guerra está presente, uma vez que o diálogo entre Ardjuna e Krixna ocorre no espaço (1.1) que separa as duas facções<sup>12</sup>. Já n’*Os Lusíadas*, o tema da guerra está explicitamente presente em diversos momentos através de descrições de batalhas históricas (Ourique, Salado, Aljubarrota) e religiosas (a Contra-Reforma<sup>13</sup>), além de constituir um fundo da obra, implícito nomeadamente na representação do ideal cavaleiresco como motor da Expansão.

É certo que Camões canta o “peito ilustre lusitano” (I.3) e que, na verdade, estas batalhas reforçam a valentia dos lusos, fazendo ecoar no poema, através dos episódios bélicos, as intenções reveladas na dedicatória do poema. No entanto, Camões poderia tê-lo feito sem representar explicitamente a guerra, o que não destoaria dos códigos da epopeia, na medida em que o poema épico é também considerado como uma formulação mítica das origens de um povo, e o que afinal estava em causa n’*Os Lusíadas* era a história dos Descobrimentos, que não deixam de ser o objecto maior do poema. A falta de um poema épico sobre os Descobrimentos era sentida em quinhentos em Portugal, e até “humanistas estrangeiros, como Ângelo Poliziano, tinham proposto ao rei de Portugal, D.

---

<sup>12</sup> A própria estrutura do poema relaciona-se directamente com a representação da guerra, na medida em que o número de dias que a guerra durou, dezoito, é o mesmo número de discursos que formam o texto.

<sup>13</sup> E, aos olhos de hoje, a própria expansão do cristianismo – salvaguardadas as devidas distâncias em relação à obra (que exalta esta mesma expansão).

João II, uma epopeia numa das línguas clássicas, de modo a divulgar esses feitos” (Matos 2011: 493).

Como atrás referimos, o espírito cavaleiresco não é um detalhe de somenos no poema. Este espírito enforma um dos episódios que ocupa o plano da viagem até à Índia – relatado pela boca de Fernão Veloso, de modo a que os navegantes não adormecessem –, Os Doze de Inglaterra. Camões maiuscula igualmente o espírito cavaleiresco pela sua presença no início e no fim do poema (I.10 e X.15), convocando a estima e o apreço do rei para com os cavaleiros portugueses.

Não encontraríamos problema na representação da guerra e da bravura cavaleiresca nesta obra se a mesma não fosse, como atrás foi dito, um produto do Humanismo. Diz-nos António José Saraiva, num texto que intitulou “A contradição central d’*Os Lusíadas*” (Saraiva 1980: 146 e 147)<sup>14</sup>, que “não há nada mais incompatível com o Humanismo do que o espírito cavaleiresco” e que “[o]s humanistas são incansáveis adversários da guerra, considerando-a como resultado da degenerescência em que caíram os homens desterrados da Idade de Ouro”. De facto, se ao lado deste poema de Camões colocarmos obras nucleares da mesma época, e igualmente humanistas, como por exemplo a *Utopia* de Thomas More, ou os *Ensaio*s de Montaigne, a contradição entre o tema da guerra e a produção literária humanista torna-se por demais evidente.

Contudo, e retomando aquilo a que atrás aludimos acerca da literatura enquanto plataforma de trabalho sobre o mistério humano, a guerra não deixa de ser o lugar privilegiado para representar os limites físicos e psicológicos do Homem, para além de permanecer em concordância com o estilo de exaltação, e até beligerante, da epopeia.

---

<sup>14</sup> Hipótese cuja origem remete para outro texto (Saraiva 1946) e que em certa medida contribuiu para o título da presente parte.

Independentemente das suas representação e configuração, a guerra é um tema transversal à experiência humana e é um universal poético (Garrido 1988). Regressando ao ponto 1.2. do presente trabalho, já tivemos oportunidade de problematizar a modalização épica a partir do posicionamento teórico do conceito de *literatura-mundo*, adensando a reflexão até às intenções da vocação mundial a que um género hipercodificado como o épico pode ambicionar. Tendo estas questões presentes, bem como as relativas à contradição entre epopeia humanista e espírito cavaleiresco, juntamo-nos a Hélio J. S. Alves, quando este estudioso pretende que se assinale

o contributo da poesia cavaleiresca para a libertação de sentido das epopeias [renascentistas] aparentemente fechadas numa postura de enaltecimento nacional, mas na verdade muito mais semioticamente abertas, quer porque apoiadas na intrínseca equivocidade de textos como o *Orlando Furioso*, quer porque fundadas em exigências culturais em tensão [...]. Muitas vezes com a presença de alusões a textos poéticos cavaleirescos, *Os Lusíadas* representam os seus heróis sob uma luz ambígua, que simultaneamente autoriza e desautoriza afirmações ideológicas consistentes. Como figura *primus inter pares* do poema, Vasco da Gama dificilmente funciona como modelo da virtude heróica, chegando a ser vilipendiado abertamente. O argumento ético-político principal do poema exalta a viagem do Gama como acto crucial na dilatação do Império, enquanto ao mesmo tempo, condena esse mesmo ato. *Os Lusíadas* são veementemente criticados pel’ *Os Lusíadas*. (Alves 2011: 361)

A “libertação de sentido” é também aquilo que nos leva a problematizar a épica a partir das duas obras em análise, particularmente a partir das idealizações heróicas a que damos especial importância. Se a modalização épica tem um sentido definido, ou por outras palavras, se a epopeia é orientada por um vector genérico que a condiciona, do ponto de vista do conjunto virtual de configurações e de sentidos, então a épica pode sujeitar-se a ficar encerrada numa moldura de produção e de leitura que impede a sua problematização hodierna e “a partir do zero”. Mais, sem uma dimensão futurante, que coloque o género épico como um género em devir, o decreto da sua morte – da impossibilidade de escrever



uma epopeia cuja referencialidade se reporte à contemporaneidade (Lourenço 2002: 65-70) – seria por nós aceite.

Com a citação de Hélio J. S. Alves ainda presente, a luz então ambígua e contraditória, portadora de riqueza hermenêutica, sob a qual *Os Lusíadas* representam os seus heróis é para nós muito clara se dermos como exemplo o episódio do Velho do Restelo, voz maior do repúdio à violência, não só da guerra, mas da própria expedição portuguesa. A apóstrofe da primeira estrofe do discurso da personagem:

Que castigo tamanho e que justiça  
Fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
Que crueldades neles experimentas! (IV. 95)

remete para o peito “que um calo honroso cria,/ Desprezador das honras e dinheiro,/ Das honras e dinheiro que a ventura/ Forjou, e não a virtude justa e dura”, e que está no centro da idealização heróica de Camões, que já tivemos a oportunidade de analisar anteriormente<sup>15</sup>. Esta luminosidade ambígua, que é também resultado daquilo que se contradiz no poema, revela-se afinal mais interessante do que um objecto destacado pela luz, ou invisível pela falta dela.

Se um texto literário com uma formulação épica em si mesmo conjuga, como vemos, dito e contradito, podemos formular a hipótese de que esta conjugação é fértil, no plano em que desestabiliza pólos firmes, *e.g.* a favor ou contra a guerra, na medida em que nos convida a uma leitura terceira, que por sua vez produz justamente a impossibilidade de uma síntese dos opostos, resultando num outro nível de interpretação que não se fica pelo contrário de *x* a *y*.

Camões identifica-se com a epopeia que escreve e, ao mesmo tempo, assume um ponto de vista contraditório, questionando os valores em nome dos quais

---

<sup>15</sup> Cf. 1.2.

as descobertas se fizeram; ao contrário da conciliação dos valores que, em última análise, pretende fazer na epopeia, neste discurso [do Velho do Restelo], o poeta exacerba a contradição, dá toda a força e todo o peso às razões do Velho. (Matos 2011: 502)

Ao exacerbar a contradição, Camões mais não faz do que contribuir para esta mesma “conciliação dos valores”, conservando-a, sendo também a reunião de possíveis opostos, mantendo-os e manifestando-os como opostos incomensuráveis.

E podemos identificar o princípio deste vector contraditório também na *Bhagavad-Guitá*, que certamente só em primeira instância se pode comparar ao encontrado nos passos referidos d’*Os Lusíadas*.

No que diz respeito à questão da guerra no poema sânscrito, não temos qualquer dúvida sobre o seu posicionamento contra ela (Doniger 2009: 283). Mas o mesmo não ocorre na grande guerra que o faz surgir enquanto epopeia – e que, em abono da verdade, se trata de uma guerra do *bem* contra o *mal*, *lato sensu*, ainda que na *Bhagavad-Gitá* a questão bélica seja microcósmica e sem um lado onde Ardjuna (1. 28) queira estar (e por isso está no meio, junto do condutor da sua quadriga, Krixna).

Therefore, on both sides we find supporters of both war and peace. A central point of the dispute is the question of how to define the law of heroism: what law must a warrior follow, on what authority, and how does the definition of ksatriyadharma [law of heroism] affect the position of the king, who is supposed to protect and represent it? (Doniger 2009)

O conflito interno de Ardjuna tem origem num duplo problema. O cumprimento do seu dever (*dharma*) enquanto guerreiro (*kshatriya*), que é um dever com dignidade própria (Malinar 2007: 38), em consonância com o sistema clássico de castas (*varna*) hindu, e um outro dever que se pode sobrepor a este: não matar alguém com quem tenha laços de parentesco, *kuladharma* (1. 32-37 e 2. 4-8):

Theres is yet another element that complicates the debates: the demand for an attitude of indifference towards one’s personal gains, which is held in high esteem in ascetic as well as in heroic circles [...]. This claim makes

indifference a rather ambiguous value, and this ambiguity worsens the dilemma dealt with in the debates. (Doniger 2009)

Fiel à sua conduta guerreira, Ardjuna não deveria temer a sua participação na guerra, uma vez que a recompensa heróica dos guerreiros – ser eternizado junto dos deuses – está garantida a partir do momento em que estes incorporam o dever guerreiro – que neste caso se mediria com a entrada na guerra:

Se tu morreres, então, tu ganharás o Céu;  
e, sobre a Terra reinarás, se vencedor.  
Levanta-te, portanto, ó filho de Kuntí  
para a batalha firmemente resoluto. (2. 37 – trad. Barahona)

As consequências da violência e da guerra nas quais os heróis cantados estão envolvidos não são critérios que validem exclusivamente a acção heróica *per se*. No plano da heroicidade épica a guerra deixa de ser o oposto da paz, e a vida não se sobrepõe à morte para um guerreiro em combate. No entanto, o resultado da legitimação contínua desta acção exaltante coloca o visado no plano de Aquiles (Katz 1989: 129), se pensarmos na *Ilíada* sem o XXIV livro: uma carnificina. Foi isso que anteviu Ardjuna:

– Como poderei eu combater contra  
Bhíxma e Drona, armado destas flechas,  
se, da maior veneração são ambos dignos,  
ó Grão Destruidor dos Grandes Inimigos?

Mais valia pedir esmola pra comer, toda a vida,  
do que matar gurus cheios de glória e veneráveis;  
se matasse gurus, embora tão ávidos de riqueza,  
só comeria neste mundo alimentos ensanguentados. (2. 4-5 – *idem*)

Por outro lado, a idealização heróica que é típica dos Brâmanes, configurada a partir da indiferença consequente do asceticismo, tal como referiu Angelika Malinar, está

fora das possibilidades de um *kshatriya*<sup>16</sup>. Para além desta impossibilidade cultural, a resolução do conflito que paira sobre a participação numa guerra torna-se filosoficamente contraditória, e até improdutiva, para um herói asceta, como recorda ainda Malinar:

asceticism is regarded as an alternative to violence, but not as its solution, because it has nothing to do with social life and therefore is not practicable for those who want to come to terms with it [...]. While an ascetic attitude may provide peace for the individual, it may not do so for the society that he has left behind [...]. In this connection, the *Bhagavad Gita* can be regarded as a final discourse on the necessity of war just at the moment it is about to begin, in that it delineates a concept of a king who should act like a devoted ascetic. (2007: 43 e 44)

O poema sânscrito é aqui o exemplo da introdução de um nível suplementar de leitura, o que se relaciona com aquele acima construído sobre o reconhecimento de uma contradição encontrada no texto, e que neste caso interfere com o *Mahabharata*. No Livro que antecede o diálogo de Ardjuna e Krixna, *Udyogaparvan*, encontramos críticas justamente relacioniadas com os guerreiros que têm inclinações ascéticas. Um exemplo disso é o caso de Yudhisthira, o herói central atrás mencionado, criticado por ser mais brâmane do que guerreiro e que, apesar de agora participar na guerra, ao contrário de Ardjuna, não foi merecedor de contemplar a figura de Krixna. O que Yudhistira não percebeu foi que o asceticismo defendido por Krixna era trazido para a guerra em conjugação com os valores heróicos do guerreiro. É sobremaneira interessante verificar que Krixna não diviniza Ardjuna, que aliás é já semi-divino, mas lhe *ensina* a pura acção do guerreiro. Ardjuna formula quatro perguntas e estas são respondidas. E, como vimos no capítulo anterior, pela parte de Krixna, o diálogo não se trata de uma revelação sagrada, *sruti*, mas de um ensinamento que deve ser rememorado, *smriti* – que é afinal a condição

---

<sup>16</sup> Os brâmanes ocupavam a casta mais alta do sistema de castas hindu, *varna*, seguidos pela casta dos guerreiros.

textual do *Mahabharatha* no âmbito do hinduísmo, por oposição à literatura védica (como por exemplo as *Upanixads*)<sup>17</sup>.

O conflito interno de Ardjuna que dá origem à *Bhagavad-Guitá* vem assim romper com a tradição religiosa (Zaehner 1966: 10) – que até então se baseava sobretudo nos rituais sacrificiais realizados pelos brâmanes – e coloca o destino do Homem nas suas mãos (Hatto 1980: 65), sendo “thus the watershed that separates the pantheistic monism of the Upanishads from the fervent theism of the later popular cults” (Zaehner 1996: 10).

Retomando Claudio Guillén (1978: 443), a história cultural e literária deve ser encarada como uma actividade que confronta e configura o contínuo e o descontínuo no campo literário; mais do que reinterpretações, estamos perante ângulos de observação, diferentes mas complementares, que por sua vez são reforçados por uma noção de intermitência, ao contrário da imagem de fluxo ou *continuum* que alguns autores (Goyet 2006) utilizam para problematizar, por exemplo, o género épico “a partir do zero”. Estamos, por isto, de acordo com Guillén, quando este escreve:

«lo viejo» en sí mismo no es un mero corpus evolutivo gradualmente revalorizado por generaciones sucesivas, sino que es un sistema abierto a un cambio drástico en la propia identidad y número de sus componentes. [...] Así como determinado género de discurso responde a una característica dirección de actividade, y nos invita a aislarlo, las discontinuidades de que hablamos coexisten, parece claro, con continuidades en otros sectores y, hablando en general, con la «evolucion» – una evolución que implica los efectos de intermitencia y duración – de sociedades y civilizaciones. (Guillén 1978: 444 e 445)

Os “efeitos de intermitência e duração” de que nos fala Guillén são observáveis através das duas idealizações heróicas, que se cruzam naquilo a que Carlos H. do C. Silva chamou

---

<sup>17</sup> Identificamos aqui um aspecto didáctico da texto, que também forma um duplo movimento autoreflexivo da obra, e que será abordado no capítulo seguinte.

*estética da acção pura* (Silva 2005: 125-135), na acção heróica desinteressada, que não pressupõe uma recompensa. Este cruzamento é feito por dois lados, ambos idealizados, que não deixam de se configurar do ponto de vista humano, mas que, pela sua condição ideal, se dirigem também ao infinito, interpelando ouvintes e leitores no caminho. No poema camoniano, ainda que a Ilha dos Amores se apresente como recompensa para os feitos lusitanos, não é ela que *motiva* a acção dos heróis, que assim é, desde o início até ao fim, desinteressada. Trata-se, neste caso, de uma recompensa que “assinala” e “reconhece” a heroicidade, mas que não foi o lugar de partida da acção, e muito menos a sua directa motivação.

## **2.2. Heróis ilegais. Fugir à lei do género, transformando-o**

### **2.2.1. O caso d'*Os Lusíadas***

Fizemos notar anteriormente que ambos os poemas épicos aqui considerados contêm em si uma dimensão didáctica que não pode ser ignorada pelo leitor. Interessamo-nos desde logo a dupla vertente desta dimensão enquanto arte e/ou técnica de ensinar e encontramos-la nos textos sob formas diferentes. Podemos também afirmar que as duas idealizações, heróicas e épicas, são ensinadas nos textos e pelos textos. É sobre esta dimensão didáctica que agora nos iremos debruçar.

No início do presente trabalho tivemos a oportunidade de observar o género literário a partir de diversas perspectivas. Recuperemos agora a de Hayden White (2003), que sublinha e analisa formas através das quais o género em si aloja modos de resistência à sua intrínseca normatividade.

A partir de uma determinada codificação genérica, temática, formal ou estilística, é-nos possível encontrar os vectores necessários à identificação, por exemplo, de uma epopeia. Ao mesmo tempo, e tal como foi observado no capítulo primeiro, o entendimento que fazemos de um género como a epopeia renova-se, entre outros outros elementos, a partir de códigos que justamente não foram respeitados pela mão autoral, ou foram mesmo transgredidos, e por isso transformados. Ou seja, em vez de somente actuar enquanto espantalho, a tradição que produz uma normatividade de determinado género é por nós entendida como instância condicionadora mas também potenciadora da liberdade poética, como veremos em seguida. Quanto ao género épico, este é um forte exemplo da forma de resistência proposta por White. Em primeiro lugar porque a sua longa história, textual e crítica, nos permite observá-lo a partir de um ponto de vista genérico estável, mas também mutável e transformador. Com efeito, não podemos colocar em causa a

existência de uma robusta tradição literária afecta a este género, e não só no âmbito das literaturas europeias. Por outro lado, encontramos formas de resistência literária em vários textos que incorporam este género. Se tivermos em conta, a título de exemplo, os códigos poéticos do Renascimento europeu e a importância neles dada ao texto que superasse outros semelhantes compostos no passado clássico, a forma de resistência a que nos reportamos pertencerá também ao conceitos renascentistas (e clássicos) de emulação e imitação literárias. Em rigor, é através de uma razão dialéctica que um texto acaba por "resistir", uma vez que imita para poder emular. Faz uso de uma determinada codificação genérica, que a ela resiste através da introdução ou exclusão de elementos, garantindo deste modo a superação dos modelos a que se reporta. A hipótese que agora devemos colocar é a seguinte: nos termos do género literário épico, estamos perante uma superação ou um alargamento do entendimento que dele se faz? Vejamos como as tradições literárias e os dois poemas respondem.

O poema *Os Lusíadas* abre com uma explícita intertextualidade com a *Eneida* de Virgílio, uma obra cuja presença, em Quinhentos, era atestada na produção literária épica e igualmente na produção crítica. E há duas obras sobre poética que não podem ser ignoradas para o correcto entendimento deste processo intertextual. Focados na epopeia enquanto objecto teórico, César Escalígero (1484 - 1558) e Marco Girolamo Vida (1485 - 1566) escreveram duas poéticas cuja influência se destacou no panorama literário português. A *Poética* de Escalígero (1561, póstuma) e a *Arte Poética* de Vida (1527) teorizam o género épico a partir do poema latino. Apesar de fazerem referência à *Poética* de Aristóteles, é a de Horácio - que teoriza a poesia a partir de uma sua conjugação com a pintura - que marca a perspectiva. Camões poderia conhecer as duas obras, em particular a de Vida, pois desta havia em Portugal dezasseis exemplares em várias bibliotecas, provavelmente dos colégios da Companhia de Jesus, tal como observou Arnaldo do



Espírito Santo (2012: 65). Ainda que não seja possível confirmar este conhecimento poético, pelo menos directo, por parte de Camões, o autor não deixou de escrever seguindo os modelos apresentados, sobretudo no que respeita a valorização da imitação num poema épico, e por essa razão podemos aqui operacionalizar a visão que sobre ela tem Arnaldo Espírito Santo, ainda que se reporte a Vida e Escalígero:

Em suma, a imitação que constitui a essência da arte é aquela que toma a natureza, não como ela é, mas como poderia ser. [...] O poeta deve, além de observar a natureza, trilhar os caminhos abertos pelos seus predecessores e imitar as suas obras, ou pelo menos aquelas que o acordo da tradição consagrou como exemplares. (Espírito Santo 2012: 65)

A *imitatio* interessa-nos sobremaneira neste ponto porque, para além de esta ser regra poética à data, é nos modelos épicos imitados por Camões que a poesia didáctica radica. Estamos de acordo com Maria Vitalina Leal de Matos, quando afirma que "[o]s humanistas se concebem como mentores da sociedade, orientadores da opinião pública: compete-lhes uma forte intervenção cívica, no sentido de apontar valores e de censurar vícios" (Matos 2014: 21). No entanto – e sem ignorar o estatuto pedagógico dos humanistas, assunto que já abordámos no Parte I e que adiante será recuperado e desenvolvido –, a literatura didáctica, em particular a poesia, está intrinsecamente relacionada com as origens da literatura épica nas tradições dos poemas que nos ocupam. Começemos pelas origens da literatura épica no enquadramento europeu de Camões.

Antes de compor *Eneida* (29-19 a.C.), Virgílio escreveu um poema didáctico tendo em vista, a uma primeira leitura, a instrução do leitor sobre agricultura: *Geórgicas* (29 a.C.). Do ponto de vista do género literário, é *De Rerum Natura* (Séc. I a.C.), de Lucrécio, que serviu a Virgílio para a composição das *Geórgicas*, das quais vários versos farão também parte integrante da *Eneida* (Brigs 1982). O seu modelo de composição métrica veio da Grécia, pel'*Os Trabalhos e os Dias* (700 a.C.), de Hesíodo, do qual

recuperou o chamado "verso épico" ou "heróico" da tradição greco-latina: o hexâmetro dactílico. Este metro surge não só no seu poema didáctico mas também nas epopeias gregas e latinas mais conhecidas. Com efeito, a utilização do verso épico convocava para o trabalho poético destes autores as ideias de grandeza e totalidade associadas às epopeias, manifestando assim a poesia didáctica das *Geórgicas* como uma forma colateral de poesia épica (Toohey 1996: 4 e 5) e, portanto, um código épico.

A proposta de uma codificação épica em detrimento de um entendimento do mesmo género enquanto forma fechada a partir de uma hiper-codificação já foi problematizada neste trabalho na Parte I. Sobre o género literário propriamente dito privilegiámos a perspectiva de leitura oferecida pelo conceito de literatura-mundo, mas também a da concepção do género literário como uma virtualidade actuante, uma constelação modelar, e uma instância literária cambiante e de múltipla duração. Estas tomadas de posição teórica foram por nós em especial defendidas no sentido de sustentar teoricamente um trabalho consequente de uma leitura de dois poemas cujas tradições se apartam. No âmbito da epopeia no Renascimento, e debruçando-se entre outros sobre *Os Lusíadas* no contexto do "sistema da epopeia quinhentista", Hélió Alves retoma o conceito de "código poético" de Conte (1986: 13-14) enquanto "valor operatório" para se conseguir observar lucidamente o horizonte relacionado com a epopeia naquele período. São suas as seguintes palavras:

Com efeito, as invariantes observadas acima, tanto no discurso teórico geral e no metaliterário, como nas incursões feitas a poemas, necessitam de ser equacionadas num sistema de potencialidades que transcenda as margens estreitas das chamadas "regras" dum género literário. A formulação de "código" nesta acepção possui precisamente a virtude de abrir campos quase infinitos de actualização textual, impedindo, simultaneamente, que a ruptura, num poema, perante uma instância tida como normativa, leve a que lhe seja negado o estatuto de epopeia. (Alves 2001: 125)

Não poderíamos estar mais de acordo. Há sem dúvida uma relação estabelecida entre as tomadas de posição teórica por nós defendidas e a proposta de Hélio Alves. A saber, e retomando também a noção de *resistência* acima explorada: não se pode "negar o estatuto de epopeia" a poemas que não obedecem a uma "instância tida como normativa" – até pelo carácter hipostasiado de tal instância.

O poema de Camões é um manancial de ensino de diversas áreas do saber. Entre elas, destacamos como exemplo: a História, em particular através da dimensão cronística presente no poema, por exemplo no episódio em que Vasco da Gama conta a História de Portugal ao Rei de Melinde no Canto III; o conhecimento astronómico evidente na revelação da Máquina do Mundo por Tétis (X, 77-144); ou os fenómenos marítimos como o fogo-de-santelmo ou a tromba marítima, na narração da viagem marítima até à Índia (V, 18 e 19). Numa primeira leitura, somos levados a concluir que Camões tem um amplo conhecimento de diversas áreas do saber (as disciplinas formam-se como tal no Séc. XVIII) e que muito desse saber se deve ao "poeta experimentado" que Camões é e nos explicitamente recorda (X, 154). Verificamos, todavia, que o poeta mais não faz do que responder às expectativas do leitor e do crítico de quinhentos, pois "[u]m leitor dos séculos XVI-XVII esperava que *Os Lusíadas*, sendo embora uma obra original na concepção e no pensamento, o não defraudasse de uma grande variedade de esquemas mentais que correspondiam ao seu conceito de beleza" (Espírito Santo 2012: 70). O estilo grandiloquente, que é por excelência parte integrante do código épico, tal como surge na epopeia de Camões, "não é apenas a matéria e a linguagem que lhe conferem grandiosidade" mas também "um discurso culto, que impressione pela erudição, pela soma de conhecimentos que demonstra também, afinal, a competência do autor (Matos 2014: 15). Em rigor, o poema constitui-se à época numa fonte de conhecimentos e

experiências nunca antes adquiridos até à data pelos leitores europeus. Está aqui subjacente, à própria ideia de expansão portuguesa, a expansão do mundo conhecido e disto faz Camões abertura do seu poema, como marco simbólico do mundo conhecido (I, 1). Estando continuamente presente no poema, nos planos da história, da viagem e da mitologia, a ideia de conhecimento como novidade é ela própria uma forma de resistência à normatividade genérica. Vejamos porquê.

Tal como observou Shahrar Bram (2006), a literatura épica substancia-se a partir de um "passado utópico", ou seja, apropria-se do passado histórico enquanto origem de determinada comunidade, a fim de poder ser reconhecida enquanto epopeia de determinada comunidade. Ora, o tempo d'*Os Lusíadas* aquando da sua escrita é globalmente o presente. É certo que regressa ao passado histórico de Portugal para o heroificar, mas em boa verdade não se trata de uma idade heróica, pois essa é a de que Camões ainda faz parte (embora já de forma melancólica). Sobre esta questão, a de a epopeia portuguesa estar fixa no presente e não no passado, é necessário atentar nas palavras acertadas de Fidelino de Figueiredo:

Em Portugal, os tempos heroicos são posteriores ao século das origens, justamente porque a criação da nacionalidade foi coisa puramente artificial - em que pese á moderna geographia nacionalista. A geographia, a raça e a religião não collaboraram. Houve um divorcio moral da massa castelhana e foi necessário procurar compensações para o que se perdia com esse desquite. Uma das perdas era o caudal folclórico. [...] Houve um parallelismo nas origens lendarias, mas houve também transposições de lendas de uns heroes para outros, que a imaginação julgava mais dignos de as encabeçar; e houve ainda adaptações dessas lendas ao novo meio. [...] Em quasi todos os paizes ou, melhor, em quasi todos os typos de evolução política e litteraria, a designação "tempos heroicos" é equivalente á de "tempos protohistoricos" da nacionalidade [...] Phenomeno um pouco semelhante se verifica em Roma, onde a elaboração litteraria das origens heroicas de Roma é coeva da republica imperial de Augusto e da sua ufanía dominadora. Virgilio antecipa o caso de Camões: elabora material historico novo em formas esteticas

ensinadas pelos poemas homéricos, só renovadas pelo pendor do seu estro. (1993 [1950]: 64 e 65)

De vocação menos profética do que a *Eneida*, sem por isso deixar de também profetizar (*e.g.* a profecia de Tétis revelada na Ilha dos Amores), mas tanto ou mais imperialista, como julgado pela abertura do poema, o projecto épico de *Os Lusíadas* muito se deve ao presente do poeta, bem como ao que de novo é por ele trazido para o poema, naquilo em que *per se* "a geografia, a raça e a religião não colaboraram". Camões quer afinal com a sua obra épica garantir um futuro que corresponda a um passado heróico então presente no poema. E neste sentido assume junto de D. Sebastião o seu papel de vate, o de poeta que vaticina.

Todavia, Camões idealiza um herói que, como já foi anteriormente observado neste trabalho, acaba por ser uma forma de comparação com – e superação de – as figuras históricas tornadas heróis no poema, sendo igualmente uma forma de interpelação ao leitor da época e portanto uma forma de pedagogia cívica. N'*Os Lusíadas*, a atenção que damos ao carácter pedagógico da epopeia começa desde logo na retórica laudativa, no género epidíctico ou demonstrativo que é próprio do poema. Como escreve Helder Macedo, o "Gama é um herói sem musas próprias, incapaz por si só de dar significação aos seus actos" (2004: 194). E é no conhecido passo de *Os Lusíadas* no qual o *topos* das Armas e Letras é justificado (V, 92-100) que encontramos um dos maiores vectores didácticos da obra. Visto que não é possível separar o canto da poesia épica, e sendo o canto "interessado" de Camões o eixo do referido passo, voltaremos a ele e em detalhe na Parte III, dedicada ao canto e à glorificação heróica em ambos os poemas.

Por agora é necessário desviar a nossa atenção para a *Bhagavad-Guitá*, cuja diferente tradição didáctica é também sobremaneira influente no poema, sem por isso deixar de simultaneamente fugir à lei género, transformando-a.

### 2.2.2. O caso da *Bhagavad-Guitá*

Há equívocos resultantes da noção que geralmente se faz do Hinduísmo como uma religião homóloga ao Cristianismo, naquilo que, por exemplo, à Sagrada Família diz respeito. Em boa verdade, esta noção é derivada de uma tradução orientalista daquilo que é o sistema religioso hindu para o contexto das religiões, por assim dizer, monoteístas. Por exemplo, não há um deus central no hinduísmo, mas não raro encontramos analogias simplificantes ou erradas entre a Trindade cristã e os três avatares mais importantes do hinduísmo. Vários problemas são colocados a partir das tentativas de harmonização de conceitos através de homologias e analogias entre diferentes objectos culturais, religiosos, filosóficos e literários. Diz-nos Edward Said, através da sua influente obra *Orientalismo* (1978), que a mundividência orientalista, construção do “Ocidente” em resposta a um “Oriente”, não passou de pretensioso veículo transcultural. Este conceito provoca ainda hoje aquilo que podemos chamar tensões ou conflitos conceptuais, derivados, aqui particularmente, de uma conservação do semelhante em detrimento do diferente. Outrossim, o “diferente” passa a integrar o semelhante, semelhança esta que se encontra radicada no quadro de referências do pensamento “ocidental” e que portanto oblitera a produção de sentido original de determinado conceito. E o conceito Literatura não é excepção.

Com efeito, a primeira história da literatura indiana só foi publicada na segunda metade do Século XIX, pela mão de um académico alemão (Weber 1852). Numa cerrada crítica à noção transversal (e global) de Literatura de acordo com a perspectiva orientalista, sobre a história publicada por Weber escreve Harish Trivedi:

Indians allegedly and notoriously had no history, not even a political history, until the Muslims came, but did we have something else instead? Surely, we must have had a past, and probably we also had living memory, in a cultural

tradition which still places a premium on oral transmission in a way the West has long discarded or forgotten. (2012: 25)

Em rigor, aquilo que deve ser designado como o sistema literário da Índia, no lugar de literatura indiana, privilegia a transmissão oral sobre a escrita da literatura. E este facto é motivado por uma razão cultural. Numa primeira instância, ao conceber a ideia de “literatura indiana” somos levados a identificar as dimensões nacional e linguística. No entanto, e se decidirmos conservar aquela concepção, “literatura indiana”, é o universo cultural indiano que deve estar no centro desta literatura, e não uma só língua e uma só nação. Influenciado por Sisir Kumar Das (1936 - 2003), um comparatista e historiador da *literatura indiana*, Trivedi assume que “India despite its many languages and the literatures written in them, was ‘a single cultural universe’, and furthermore ‘a single universe of expression’, namely, it had a literature governed by a common poetics” (2012: 28). Decerto, apenas neste sentido pode ser, por exemplo, aceitável falar, no singular, de “literatura indiana”. De facto, esta poética a que se refere Trivedi era conformada em primeiro lugar pelo lugar absolutamente central que nela tinha a oralidade. Por outras palavras, os objectos culturais (e religiosos) hindus provenientes das literaturas védica e sânscrita, por exemplo a história do deus Indra e da sua descendência (*e.g.* Ardjuna), atravessaram as várias literaturas da Índia veiculadas por outras línguas. Esta situação prende-se também com o facto de que os dois tipos de sânscrito, védico e clássico – mas principalmente o primeiro por dar corpo aos textos *revelados* (uma vez mais, por transmissão oral) –, fazem parte do ofício religioso dos Brâmanes. Como já observámos na primeira parte do presente trabalho, só este grupo tinha acesso a estas línguas, consequência dos ramos *varna* (ou, se quisermos, castas) da divisão clássica da sociedade hindu. É por isso que a *Bhagavad-Guitá* é uma das obras literárias mais conhecidas e



influentes na Índia, sendo aí lida, em tradução, nas outras 21 línguas oficiais da federação<sup>18</sup>.

No contexto hindu, a fronteira entre literatura escrita e literatura oral é ténue, tal como acontece com a distinção entre poesia e prosa (Edgerton 1936: 688). Mas é nos textos sânscritos, versificados, que encontramos a fonte primeira da “poética comum”, que como já vimos é de feição cultural. Observemos este enquadramento, por ser o mais relevante para o presente trabalho.

A literatura clássica indiana pode ser dividida em três tipos, ou ramos, de textos: autoritários ou sagrados, *e.g. Rigveda*; narrativos, *e.g. Mahabharata*; e de origem popular, *e.g. Purana*. Debrucemo-nos sobre os dois primeiros, a partir dos quais será possível obter noções operativas de “poética”, “literatura” e “estética literária”.

O primeiro tipo de textos é dedicado a procedimentos rituais, a hinos, mas também a áreas do saber como a Filosofia, a Gramática, a Lógica, a Medicina, e outras. Acerca da importância destes textos para a poética hindu sobre os quais reflectimos, informa-nos Gren-Eklund Wadda:

[t]he tradition of poetics belongs to the scholarly texts from classical times, the *śāstra* texts, or rather to the part of them that was overtly concerned with verblativity, and to their commentaries. The poetics started as *nāṭyaśāstra*, a concept that came to signify both school and an ongoing, textual tradition propably originating from as early as some centuries BC. The term *nāṭyaśāstra* may be translated as “the doctrine of performance”, including drama, music, etc. and its reception, as well as the creation and the performance of verbal expression. (2006: 145)

---

<sup>18</sup> São oficiais as vinte e duas línguas com mais de um milhão de falantes, e devem ser consideradas as cinquenta e sete línguas presentes no território indiano. Cf. censos de 2011 em [http://www.censusindia.gov.in/2011-documents/lsi/ling\\_survey\\_india.html](http://www.censusindia.gov.in/2011-documents/lsi/ling_survey_india.html) (27 de Novembro de 2014 ).

No segundo tipo de textos, encontramos as epopeias clássicas, entre as quais encontramos o *Mahabharata* e, por sua vez, a *Bhagavad-Guitá*. Tal como observámos na primeira parte, o *Mahabharata* é a epopeia sobre a história das origens da Índia (*Bharata* quer dizer Índia em sânscrito e *Maha*, grande).

Sendo uma narrativa heróica e mitológica, acabou por espelhar o desenvolvimento da sociedade hindu. Mas é na outra grande epopeia do mesmo período, *Ramayana*, que vamos encontrar o início da teoria em torno do conceito *Kāvya*, que é aquele que melhor podemos aproximar do *nosso* conceito moderno (pós Séc. XVIII) de Literatura<sup>19</sup> (Chari 1995: 64). O *Kāvya* é, pois, caracterizado por um estilo poético grandiloquente, conhecido pela abundância de figuras de estilo, como a metáfora, o símile e a hipérbole. Importa por isto aqui realçar que é a literatura épica, do ramo narrativo, e não sagrado, que inaugura a tradição da teoria poética hindu, pois a épica era considerada o “grande *kāvya*” (*mahākāvya*), o género mais prestigiante da literatura sânscrita (*Idem*: 147). *Kāvya*, em sânscrito, “specially designates a ‘seer’, later on a ‘poet’ in the sense of a ‘composer of *kāvya*’” (*Ibidem*). Enquanto expressão verbal<sup>20</sup>, este conceito merece especial atenção dado o relevo que a sua designação dá àquele que vê, fazendo com que o poeta seja um compositor de “visões”. E a este propósito não podemos deixar de estabelecer uma relação com a ideia camoniana de poeta-vate. Mais, devemos também reconhecer que esta arte verbal é conduzida por um movimento que parte do *visto* com destino ao *escrito*, movimento que em *lato sensu* também encontramos na relação da pintura com a poesia,

---

<sup>19</sup> Embora actualmente se tenha difundido o termo encontrado no Séc. XIX, *sāhitya*, para designar “literatura” no sentido em que o “Ocidente” confere a belas-letas. É no entanto um sinónimo do termo clássico *kāvya*.

<sup>20</sup> A tradição da literatura clássica sânscrita separa a literatura como arte poética (*kāvya*) da literatura como arte dramática (*nāṭya*). Cf. Shekar, I. 1960. *Sanskrit Drama: Its Origins and Decline*. Leiden: E. J. Brill, p. 160.

por exemplo em Horácio<sup>21</sup>. Afinal, o próprio conceito ocidental de “imaginação” não é mais, etimologicamente, do que a capacidade de produzir “imagens”, fazendo também sobressair o carácter “visionário” daquilo que é literariamente representado.

Ademais, a *Bhagavad-Gitá* é a narração de um diálogo dividido em dezoito lições e estabelecido entre Ardjuna e Krixna. No entanto, esse diálogo só começa a partir da vigésima primeira *śloka* (estrofe) da Primeira Lição. Em rigor, o poema começa da seguinte forma (I.1-2 – trad. Barahona):

Dhritaráxtra disse:

No campo de Kuru, campo do Dharma,  
impacientes por travar batalha,  
os meus filhos e os filhos de Pandu,  
como se comportaram, ó Sandjaya?

Sandjaya disse:

Depois de ver o exército pandava  
disposto a combater, Duryôdhana  
aproximou-se do seu mestre de armas  
e dirigiu-se a ele nestes termos:

A narração começa rigorosamente com um pedido do Rei Dhritaráxtra ao embaixador do seu exército, os Kauravas. Estes são os opositores do exército dos Pandavas, os cinco filhos de Pandu, entre os quais se encontra Ardjuna – e que se localiza no meio das duas formações bélicas, acompanhado pelo seu cocheiro, Krixna.

Há no entanto um pormenor contextual ao pedido de Dhritaráxtra (como é que decorreu a guerra) que a *Bhagavad-Guitá*, como episódio isolado de uma epopeia maior,

---

<sup>21</sup> Sobre a influência da Índia no Império Romano cf.: Grant Parker. 2008. *The Making of Roman India*. Cambridge: Cambridge University Press.

não tem em conta, e que não é de somenos importância no que aqui nos ocupa: Dhritarashtra cegou no início do *Mahabharata*. Ora, o início do poema é um início “cego”, que dá um importante relevo à descrição do que se vê e, claro, a isto subjaz também aquilo que se ouve. Podemos então também afirmar que há um paralelismo, diríamos até uma *mise en abyme*, entre o início do poema e o seu clímax. Localizado na Décima Primeira Lição, é o momento em que Krixna revela a sua forma cósmica com o intuito de persuadir Ardjuna, resolvendo o conflito colocado pelo dilema deste. Regressaremos adiante às condições espáciotemporais em que Krixna instrui Ardjuna<sup>22</sup>, mas atentemos entretanto no facto de ser Ardjuna quem pede para Krixna se revelar, respondendo este:

– «Observa as Minhas formas, ó filho de Prithá,  
centenas de milhar de vezes infinitas,  
diversas e divinas, em cores variadas,  
e sob as mais inesperadas aparências.

[...]

Mas, não Me podes ver, com teus humanos olhos;  
portanto, dar-te-ei uns olhos divinais  
pra que contemples toda a Minha majestade.  
Observa bem o Meu Yôga soberano!» (XI, 5 e 8 – *idem*)

Nestes dois momentos de relevância maior no poema, é a *visão* que é privilegiada como meio de conhecimento, em articulação com o discurso – sem esquecer o enquadramento da própria ideia de instrução, relacionada com o facto de o poema ser considerado didáctico, como veremos *infra*. É dado a conhecer a Dhritarashtra, através da expressão verbal, por Sandjaya, o que aquele não vê, depois de este “ver o exército pandava”.

---

<sup>22</sup> No derradeiro ponto, “Os heróis não conhecem a morte, só a glória. Destino ou liberdade?”, observaremos em detalhe as características do Campo de Kuru e da Ilha dos Amores – levemente notadas no ponto 1.2. –, bem como a revelação de Krixna.

Acresce que no texto sânscrito esta força causal é mais evidente, pois o verbo “ver” (*drś*) está no gerúndio (*dr̥ṣṭvā*); e no último verso da estrofe, “e dirigiu-se a ele nestes termos”, é a que neste contexto se perde na tradução um dos substantivos para discurso (*vacanam*) [do Rei] e a forma da 3ª pessoa do imperfeito do verbo “dizer” (*abravīt*), cuja raiz (*brūt*) também dá forma ao verbo “predizer”<sup>23</sup>. O mesmo não se verifica no segundo passo, quando Krixna se revela, pois a forma imperativa do verbo “observar” é respeitada pelo tradutor. Mas sem dúvida que o estatuto da visão não passa despercebido no poema, e, por consequência, na tradição poética originada pela epopeia.

Recuperemos agora, e por último, o segundo ramo de textos deixado acima.

É importante sublinhar um vector da poética hindu, que repousa sobre a base da teoria da estética literária da mesma tradição e cujo objecto central é o *rasa*. A definição é de Franklin Edgerton:

[t]he usual translation is “sentiment” (in German “stimmung”). So far as I know, “flavor” is original with me. But it seems to me a much more expressive and accurate rendering of what the Hindus meant by *rasa*. The literal meaning of the word is precisely “taste, flavor”, as of food and drink. [...] It means the emotional content of a literary work, especially a drama; successfully handled by a true artist, it manifests itself in corresponding effects on the emotions of the audience. Eight or nine principal “flavors” are recognized; they correspond item for item to eight or nine primary “states” or “emotions”. (1936: 701 e 703)

Encontramos vários “estados” ou “emoções” a partir dos “sabores” dos *rasa*. Entre os estados (erótico, furioso, cómico, maravilhoso, etc.) há um que nos interessa sobremaneira: o heróico. Com efeito, estes estados que são provocados na audiência (não

---

<sup>23</sup> Estas observações são feitas através da famosa tradução inglesa de Winthrop Sargeant (2009 [1984]), que dedica uma página a cada estrofe do poema em sânscrito, junto do seguinte: a sua transliteração, a tradução literal para inglês, a tradução poética propriamente dita para o inglês, e por último o significado de cada palavra sânscrita através de um pequeno dicionário.

nos podemos esquecer que *Bhagavad-Guitá* é uma canção) podem ser lidos como um código-épico, como um traço genérico codificado, neste caso relativo ao herói. Mais, a audiência é objectiva e directamente interpelada pelo texto, uma vez que este é respectivamente cantado e formulado a partir de técnicas poéticas (e dramáticas) cujo objectivo é “interferir” com o destinatário, numa prática afim daquilo que a retórica clássica afinal também descrevia.

Baseados no que atrás foi problematizado acerca da “poética hindu” e dos seus ramos, e tendo em conta que o nosso poema faz parte de uma grande epopeia, sendo aquele o centro ético desta (Gupta 2006: 373-395), colocamos aqui a hipótese de que há também uma vocação cívica expressa na *Bhagavad-Guitá* – condensada naquilo em que Ardjuna é instruído para poder resolver o seu dilema: agir sem esperar por recompensas, respeitando o *dharma*. E não é só Ardjuna que se quer esclarecido. Como veremos de seguida, a audiência é interpelada pelo texto.

Já pudemos observar que os ensinamentos, como áreas do saber, não estavam afectos à literatura épica e sim à literatura doutrinária, de carácter revelado. Percorrendo a da tradição literária hindu, e observando o estatuto hodierno da *Bhagavad-Guitá* – que na Índia é considerado o “quinto” *Veda* (são quatro) pelos devotos de Krixna –, não podemos deixar de estranhar, e ao mesmo tempo fazer sobressair, o facto de um deus se revelar numa narrativa épica e não sagrada. É também a forma do texto, do ponto de vista da versificação, que também sustenta a nossa hipótese. Em rigor, a métrica das estrofes que compõem o poema (*ślokas*) eram comuns na literatura doutrinária, mas o mesmo não sucedia na literatura narrativa (Gren-Eklund 2006: 157-158). Podemos afinal estabelecer um laço entre as tradições sânscrita e latina (sem retirarmos do nosso horizonte obviamente, Camões), pois – apesar de conservarmos as devidas separações –, tal como vimos, nas duas encontramos idêntico tipo de tratamento dado à literatura épica enquanto

veículo didático. Mais, este mesmo laço é tecido por transgressões aos códigos estabelecidos, no que ao género literário diz respeito em cada caso.

### **Parte III - Perante a voz**



### 3.1. "Cantando espalharei por toda a parte". Textos escritos e textos ditos

No contexto da codificação do género épico podemos identificar um traço comum cuja presença é frequente no corpo de textos da epopeia: a celebração da matéria narrada. E podemos afirmar que este traço é formado por dois vectores: a *matéria* e o *canto*. Em ambos os poemas observados a enunciação do objecto celebrado é formulada através do canto poético, nas suas dimensões oral e escrita, e é sobre o canto que agora nos iremos debruçar, para que posteriormente nos seja possível entender a razão que leva os heróis épicos, tal como são representados, a ultrapassar a morte através da glorificação poética.

A *Bhagavad-Guitá* é uma produção literária oriunda de uma forte tradição oral, que como atrás vimos só recentemente privilegiou o registo escrito em detrimento do registo oral, ao passo que pesa n' *Os Lusíadas* a influência da escrita, sem por isso o poema deixar de estabelecer contacto com a tradição oral, enunciada ao apresentar-se dividida em dez Cantos (e não Livros), embora este facto não seja uma relação causal. Merece no entanto alguma atenção da nossa parte o facto de que a poesia épica, nos termos da sua codificação, está intimamente ligada ao canto, que é afinal o veículo primeiro da celebração da matéria narrada, veículo este que não raro é metonimicamente representado em epopeias por um instrumento de sopro relacionado com a isotopia bélica, assunto que adiante nos irá ocupar. Atentemos por ora em algumas questões que à poesia oral dizem respeito.

A primeira característica que merece ser colocada em destaque no âmbito da poesia oral é a presença da voz, à qual acrescentaríamos a sonoridade e o timbre – pese embora o facto de que no enquadramento da voz encontramos fenómenos orais desprovidos de linguagem, como por exemplo o grito ou a vocalização, sem por isso

deixarem de fazer parte da poesia oral. Em contraponto podemos colocar a escrita, que em rigor, e de acordo com Paul Zumthor (1983), é uma linguagem sem voz. Com efeito, as irrupções do som, tal como este é manifestado na escrita do canto poético da épica, por exemplo a concha de Krixna ou a tuba canora e belicosa de Camões, desempenham esta mesma função ruidosa de uma oralidade que não tem linguagem, sem por isso deixar de ter significação e operacionalidade no contexto narrativo.

Zumthor problematiza o movimento que é dirigido de um interior a outro interior para sublinhar que este é criado pela manifestação da voz quando colocada em diálogo. Deste modo, a presença da voz liga duas existências sem outra mediação:

L'intention en effet du locuteur qui s'adresse à moi n'est point seulement de me communiquer une information; mais bien d'y parvenir en me provoquant à reconnaître cette information, à me soumettre à la force illocutoire de sa voix. Ma présence et la sienne dans un même espace nous mettent en position de dialogue, réel ou virtuel. [...] La *performance*, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. (Zumthor 1983: 31-32)

Em ambos os poemas, a ideia de *presença*, tal como acima enquadrada, ainda que virtual, torna-se especialmente forte se equacionarmos a dimensão didáctica que lhes é comum, sobre a qual vêm repousar as duas idealizações heróicas propostas pelas obras, tal como observámos nas duas partes anteriores do presente trabalho. E, tal como veremos de seguida, a importância do canto foi conservada deste ponto de vista por Camões num poema que não foi coligido a partir de uma tradição oral e que, deste ponto de vista, contrasta com o seu par, por nós estabelecido.

No âmbito do enquadramento teórico que escolhemos para problematizar a épica e sustentar a nossa argumentação, interessa-nos portanto o facto de que a escrita e a voz não são *media* literários homólogos, e sobretudo damos relevo à noção de que a escrita

não se define por derrogação da oralidade. Pelo contrário, os textos de tradição oral, e por isso presencial, resistem à datação que um texto escrito em determinadas circunstâncias, como *Os Lusíadas*, pode oferecer. Outrossim, as datas que nos permitem contextualizar as obras no tempo são relativas à sua passagem à escrita, sendo por isso difícil determinar o ponto de partida das narrativas orais. São exemplos destas o *Mahabharata*, cuja datação é indeterminada e ocupa um período de 600 anos (300 a.C. a 300 d.C.), e o épico finlandês *Kalevala*, compilado somente em 1835, mas substanciado por narrativas orais cuja datação está indeterminada. Estes são hoje classificados e reconhecidos como épicos, pela afinidade genérica que estabelecem com outros seus semelhantes, resultado de uma aproximação de ordem codificada, mas a narração neles contida dilui-se no tempo, o que em si contribui para uma majoração de ordem mítica das epopeias.

No entanto, e prosseguindo até Quinhentos, o poema português é já um produto literário cuja aproximação à épica é em primeiro lugar fomentada por uma auto-reflexividade genérica imposta pelo autor e presente no decorrer do poema. Como já tivemos oportunidade de observar, esta modalização não pertence ao tempo mítico, sem por isso recusá-lo como parte integrante do sistema épico. Afinal, a inscrição deste tempo n' *Os Lusíadas* é habilmente tecida por Camões através da construção de um plano narrativo que a crítica literária nos habituou a designar como pagão, que atravessa o poema e que culmina no cruzamento com os outros dois planos narrativos do poema, o da viagem até à Índia e o da História de Portugal, na Ilha dos Amores – que, tal como já observámos no primeiro capítulo, é uma ilha que reúne os planos, os tempos e os lugares; por outras palavras trata-se de uma ilha, mítica (Eliade 2000: 65-106) .

Ao reunir as condições para reflectir sobre a épica enquanto fenómeno literário, recuperámos na Parte I a ideia de múltipla duração, de Claudio Guillén, para justificar a aproximação das duas idealizações heróicas que nos ocupam; uma aproximação que à

partida poderia ser desestabilizada por duas obras fortemente marcadas pelo seu contexto de criação, e portanto isoladas e sem aparente relação. De Guillén, a ocorrência intervalada no tempo de um dado aspecto encontrado no âmbito da representação literária toma neste momento maior força e relevância se com aquela ocorrência equacionarmos a temporalidade mítica da epopeia. E estamos em crer que Zumthor estaria de acordo connosco visto que:

Il n'y a pas d'“âge héroïque”, et le “temps des mythes” n'est pas celui de l'épopée: il n'y a que l'incessante fluidité du vécu, une intégration naturelle du passé au présent. L'information transmise par le poème peut ainsi, au long de la tradition, se modifier avec les circonstances. [...] L'épopée n'a rien d'un musée. Il n'y a pas d'histoire à proprement parler, mais une vérité perpétuellement recréé par le chant. (Zumthor 1983: 109)

Se por um lado estamos perante uma poema de tradição oral que “perpetuamente recria uma verdade pelo canto”, a *Bhagavad-Guitá*, por outro encontramos o poema português, cuja composição está direccionada para a leitura, sem por isso desocupar o lugar do canto na tradição épica sobre a qual repousa, afirmando aliás que só através do canto o poema pode celebrar a matéria narrada. Esta questão deve, aliás, ser reportada à mais antiga tradição épica que Camões actualiza – a da epopeia homérica, através da de Virgílio. Observemos então o lugar do canto nos dois poemas.

O verso de Camões que dá título ao presente ponto, “Cantando espalharei por toda a parte” (I, 2), serve-nos de ponto de partida para a problematização da presença do canto em poemas épicos como a *Bhagavad-Guitá* ou *Os Lusíadas*. Podemos afirmar que este verso sintetiza a dupla dimensão de um poema épico cantado, que em si conserva uma dimensão temporal, através da oralidade do canto, e uma dimensão espacial, através da escrita. Recuperamos esta dupla dimensão a partir das considerações feitas por Maria Leonor Buescu (1992: 43) em torno daquilo que pode ser entendido como literatura oral

e da relação que a oralidade estabelece com a escrita a partir do momento em que esta passa a ser o veículo de criação e de experiência literárias em detrimento da voz – que em boa verdade se faz presente sob a forma de vestígios e traços oralizantes.

Já fizemos notar que Camões entra em diálogo com o passado literário da epopeia através do seu poema, em movimentos de imitação e de superação que garantem ao poema o estatuto da novidade a partir da grandiosidade. No entanto, há uma pergunta que deve ser neste momento colocada: que sentido dá a marcada presença do canto a um poema que afinal não foi escrito para ser cantado? Podíamos afirmar à partida que a presença da oralidade numa sociedade literária derivada da escrita era uma questão anacrónica e que Camões poderia ter escrito o seu poema sem os traços da composição da literatura oral, como os epítetos, por exemplo. Observemos um caso.

Em várias passagens dos Cantos IX e X encontramos epítetos relacionados com a Ilha dos Amores<sup>24</sup>, excepto este último por nós escrito, Ilha dos Amores, que afinal se tornou no nome generalizado da mítica ilha, embora sem estar presente no poema, tal como observou Vítor Aguiar e Silva (1994), sugerindo que a designação mais apropriada seria “Ilha do Amor”. Se é a memória que está na origem da utilização de epítetos, cuja função operatória era a de facilitar a memorização do objecto cantado (Lord 1995), então não deixa de ser curioso verificar como um elemento poético anacrónico usado por Camões pode perder a sua função mnemónica, subvertendo-a a partir do momento em que o que é preservado é um elemento que, em rigor, está fora do poema (Ilha do[s] Amor[es] como designação). Regressando à pergunta acima colocada, o sentido da presença do canto neste poema não é de ordem operacional, pois não está em causa a memorização do poema. Sem equacionar as cópias manuscritas, a circulação do poema

---

<sup>24</sup> Como por exemplo: Ínsula divina (IX, 21), Ilha de Vénus (IX, 95), Ilha alegre e namorada (X, 143).

não corrompe a sua integridade, dado que esta é materializada através da escrita, que tem “poder de duração e permanência” (Buescu 1992).

Com efeito, Camões celebra o canto, mais do que o operacionaliza, utilizando-o para “espalhar por toda a parte” as conquistas dos lusos através do seu poema que, para além de ser épico e portanto “grandiloquente”, é também o canto do Poeta. O “canto” camoniano é assim não apenas o “veículo” que assegura a transmissão do poema, mas também e de forma central, a matéria mesma do poema. E o canto de Camões presente na obra é o canto formulado a partir dos códigos épicos. É às musas que Camões endereça a invocação que contém esta premissa:

E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mi um novo engenho ardente,  
Se sempre em verso humilde celebrado  
Foi de mi vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandíloco e corrente,  
Por que de vossas águas Febo ordene  
Que não tenham enveja às de Hipocrene.

Dai-me ãa fúria grande e sonora,  
E não de agreste avena ou frauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;  
Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;  
Que se espalhe e se cante no universo,  
Se tão sublime preço cabe em verso. (I, 4 e 5)

Há um engenho que é novo e ardente no poeta, cuja criação tem origem nas musas e que é o ímpeto da criação do poema, sob os moldes, por assim dizer, humanistas e renascentistas de Camões, mas que para ele pede, “[d]ai-me agora”, um “som alto e sublimado” e de “um estilo grandíloco e corrente”, fazendo crer ao leitor que sem estas

características o poema não se poderia cumprir. Encontramos igualmente a falta de uma “fúria grande e sonora”, que é contraposta àquela que não serve o propósito do poema, a saber, a poesia bucólica, metonimicamente representada pela “agreste avena ou frauta ruda”. O som que Camões pede às musas é então “de tuba canora e belicosa”, de feição épica, “[q]ue o peito acende e a cor ao gesto muda”, ou seja, que faz surtir efeitos naqueles que o ouvem, animando-os – e aqui não podemos deixar de fazer notar as implicações didácticas e retóricas da literatura épica, tal como são observadas na Parte II. Já o poeta não pede maior canto do que aquele encontrado nos feitos da famosa gente, para “[q]ue se espalhe e se cante no Universo” a gente lusa, que deste modo será famosa e atingirá a glória. Camões começara por dizer na Proposição do poema que pelo canto espalharia por toda a parte “aqueles que por obras valerosas/ [s]e vão da lei da Morte libertando”, se a tanto o engenho e a arte o ajudassem. No entanto, no decorrer da Invocação, o engenho do poeta, que é novo e ardente, não é suficiente para cantar os heróis lusos, que em boa verdade não são fingidos ou sonhados quando comparados com a “famosa gente”, estando Camões consciente da veracidade daqueles que canta (I, 11). A verdade histórica dos que são cantados não é suficiente para o poema os poder celebrar, sendo por isso necessário um canto que, como atrás dizia Zumthor, recrie perpetuamente a verdade (1983: 109). Somos então levados a crer que as condições poéticas exigidas por Camões naquilo que respeita ao canto ultrapassam a matéria do Poeta, ou melhor, que é através de uma relação simbiótica entre matéria e canto que o objecto cantado ganha significação épica, sob a qual reside um estilo, ou uma codificação, “canora e belicosa”.

Todavia, nem toda a matéria pode ser cantada, no entender que Camões faz do canto épico. E desta questão já nos ocupámos no ponto 1.2., no qual isolámos a idealização heróica proposta no final do Canto VI, proposta essa que não se encontra materializada em nenhuma das personagens do poema. Somos assim levados a colocar a

hipótese de que há um distanciamento ético que Camões executa ao cantar os feitos lusos, que nos faz concluir que o canto épico camoniano não celebra *sem olhar a quem*, sendo antes radicado numa expressão poética interessada, que afinal atribui à voz daquele que canta uma dimensão axiológica. Há de facto escolhas feitas por Camões no que respeita aos objectos merecedores do canto. E a terceira invocação do poema (VII, 78-87) aprofunda esta hipótese; atentemos nas seguintes estrofes, 83 e 84:

Pois logo, em tantos males, é forçado  
Que só vosso favor me não faleça,  
Principalmente aqui, que sou chegado  
Onde feitos diversos engrandeça:  
Dai-mo vós sós, que eu tenho já jurado  
Que não no empregue em quem o não mereça,  
Nem por lisonja louve algum subido,  
Sob pena de não ser agradecido.

Nem creiais, Ninfas, não, que fama desse  
A quem ao bem comum e do seu Rei  
Antepuser seu próprio interesse,  
Imigo da divina e humana Lei.  
Nenhum ambicioso que quisesse  
Subir a grandes cargos, cantarei,  
Só por poder com torpes exercícios  
Usar mais largamente de seus vícios;

Camões exorta as musas para que o canto, o “favor”, não se extinga. E em troca o Poeta faz um juramento de lealdade relativa ao favor que lhe é concedido, tendo por moeda de troca a não celebração daqueles que não merecem ser cantados, isto é, dos que não merecem ser celebrados pelo canto. Estes são os ambiciosos, viciosos, prevaricadores, que não merecem ser inscritos no tempo imortal através da fama. Esta circunstância do canto, enquanto fenómeno que imortaliza, que encontramos no poema é sobretudo interessante se tivermos em conta que o julgamento é feito pelo poeta e não por uma



entidade exterior. Por outras palavras, Camões tem consciência, por um lado, do poder do canto épico, e por outro, de que só ele, Camões, pode obscurecer a celebração daqueles que não a merecem, remetendo-os desta forma ao esquecimento. Sobre este passo do poema, Maria Vitalina Leal de Matos afirma o seguinte:

O padrão mudou. Agora não é o heroísmo que se torna ponto de referência do qual o canto deve aproximar-se, que deve igualar. Ao contrário, o valor-padrão é o canto, determinando pela sua qualidade um certo número de exigências, o que leva a que só sejam cantados os que forem dignos, aqueles que pela sua qualidade se aproximam do valor do canto, se conformam com ele.

Pode objectar-se que o poeta tem em mente um conceito do canto como obra de justiça, recompensa aos que merecem, o que implica o cuidado de não lisonjear (para não adular a justiça).

Mas esta objecção não invalida que seja o canto que impõe a escolha dos heróis, que dita o critério da sua eleição. São de facto os heróis que têm de ser conformes, merecedores do canto, e não o inverso. [...]

Só a poesia vista como um valor superior ao guerreiro, e por outro lado, um conceito abstracto de heroísmo explicam o aparecimento de um critério em nome do qual se julga e se excluem muitas das figuras portuguesas da galeria dos heróis e a exigência de que as figuras cantadas «mereçam» o canto. (1981: 178-9)

A idealização heróica de Camões é afinal um produto que resulta da circunstância e do valor do canto épico. É o critério definido pelo Poeta para poder escolher quem quer cantar. O “conceito abstracto de heroísmo” a que se refere Leal de Matos é antes de mais um filtro sustentado pela circunstância ética que constrói a ideia de acção pura e que demarca o que *deve* ser representado: aquele que age sem esperar recompensas, o “[d]esprezador das honras e dinheiro”, de “virtude justa e dura”, que “[s]ubirá (como deve) a ilustre mando,/[c]ontra vontade sua, e não rogando” (VI, 98-99). Estamos perante uma ideia de heroicidade, a da pura acção que, tal como anteriormente vimos, faz ressoar

a filosofia da renúncia ensinada por Krixna na *Bhagavad-Guitá*, constituindo-se esta como chave resolutória do dilema de Ardjuna, impelindo-o a entrar na guerra.

Tal como foi anteriormente notado, é o estudo da tradição literária da *Bhagavad-Guitá* que nos esclarece quanto à forte presença do canto no poema e da expressão literária enquanto fenómeno de natureza oral. Resumidamente, estamos face a um texto de autoria anónima que reuniu sob a forma de poesia um conjunto de narrativas orais e de tradição oral – sendo que literatura escrita e literatura oral não são necessariamente veículos diferentes de expressão literária no contexto hindu contemporâneo à obra (Trivedi 2012). Em rigor, o título do poema alerta-nos para o facto de que o texto é uma canção, pois *gītā* é o nome desta em sânscrito e *bhagavad* é, *grosso modo*, Senhor, na concepção religiosa que fazemos deste termo. Contudo, esta canção não equivalia na tradição hindu aos hinos védicos ou às *Upanixads*, de feição sagrada. A *Bhagavad-Guitá* não é um texto revelado divinamente pela audição, *śrúti*, mas para si convoca o estatuto daquilo que é cantado, sem por isso deixar de se apresentar como uma teofania – de Krixna –, reconhecida pelo sistema religioso da Índia. Partindo desta característica do canto não divinizado, consideramos que há uma tentativa de nivelação do poema pelos textos revelados, oriundos do passado literário que até então regia o horizonte social e cultural sob a alçada da casta dos Brâmanes.

As the Vedas and their supporting literature [*e.g.*: rituais litúrgicos] were the ‘property’ of the Brāhmaṇs, so the epic was the ‘property’ of the Kṣatriyas, the caste of warriors and princes. The epic dealt with ‘their’ legendary heroes, and put forward ‘their’ code of conduct: it was the statement of ‘their’ mythology. (Smith 1980: 49)

Não é demais relembrar que a *Bhagavad-Guitá* tem um enquadramento específico no contexto literário que a acolhe, o *Mahabharata*, com o qual estabelece uma relação

estreita ao dividir em dezoito o número lições, divisão que corresponde aos dezoito Livros da epopeia. Esta correspondência conserva em si a manifestação de Krixna e o aparato filosófico relacionado com esta divindade, constituindo-se esta como novidade à época, fazendo a ponte entre os textos religiosos antigos e a contemporaneidade. Assume-se uma igual importância entre o que é cantado por voz humana e aquilo que é da ordem divina. E isto não é um pormenor de somenos importância: à época é uma novidade revolucionária, pois estamos perante a revelação de um deus num texto que à partida trata de heróis que devem ser emulados pelos ouvintes. No topo destas considerações em torno do poema hindu tem de estar presente o facto de que este deus, ao revelar-se sob a forma de uma canção, o faz na presença de um guerreiro, e para um guerreiro. Ora, Ardjuna não é um Brâmane. Pertencendo à casta guerreira – e do poder regente –, o dever de Ardjuna não é outro senão o de participar da guerra de *Kurukshetra*, e Krixna relembra-lhe isso mesmo:

Não tremas depois d'avaliar  
teu dharma pessoal, porque não há  
nada, nada melhor pra um guerreiro  
do que combate em harmonia com seu dharma.

Este combate, que surgiu como por sorte,  
abre todas as portas lá no Céu;  
felizes dos guerreiros, ó Filho de Prithá,  
que logram investir em tal batalha! (2, 31-32 – trad. Barahona)

O tratamento dado ao canto nesta obra não é certamente aquele que encontramos no poema português, que é sobretudo um tratamento de ordem auto-reflexiva, mas não deixamos entretanto de estar perante uma noção renovadora do canto, no contexto hindu, que conserva o carácter divino daquilo que é cantado (revelação de um deus), mas agora

assumidamente escrito por mão humana, sem deixar de legitimar o lugar do texto na hierarquia da sua recepção.

Se por um lado, na *Bhagavad-Guitá*, nos confrontamos com a representação de um herói, Ardjuna, do outro, n' *Os Lusíadas*, encontramos uma idealização heróica sem corpo, mas que em nada perde por isso, visto que ao canto vai buscar a sua sustentação. O que importa reter de ambos os cantos é a sua operacionalidade no que respeita à matéria cantada pelos poetas, que não fazem do canto mero veículo, mas antes têm consciência do seu alcance. Utilizam-no sob a forma daquilo que podemos designar como *um canto interessado*, em cujo interesse radica um princípio ético que se apresenta ao sujeito pelo canto interpelado como objecto de emulação, personificado na idealização heróica, com ou sem corpo.

### 3.2. Heróis épicos não conhecem a morte, só a glória. Destino ou liberdade?

As duas idealizações de heroicidade épica a que nos reportamos no decorrer do presente trabalho partilham dos códigos do género épico correspondentes àquilo que pode ser descrito como o vector que parte de uma consciência aguda da morte em direcção à imortalidade mediada pela acção heróica, ou melhor, pelo *gesto épico*. Daquilo que afinal confere contextualmente aos heróis um estuto de excepcionalidade reconhecida, que é ao mesmo tempo o garante e a realização da sua imortalidade. Ao equacionar a ideia de uma imortalidade que é causada por um determinado gesto, encontramos os dois elementos-chave do verso camoniano “Cantando espalharei por toda a parte”, tal como foi analisado na parte anterior. Estamos em crer que no âmbito da problematização da épica e dos dois poemas que nos ocupam é possível estabelecer uma relação entre o tempo da morte e o espaço da acção, e o tempo do canto e o espaço da palavra escrita.

Já fizemos notar que o carácter celebratório das epopeias está formalmente relacionado com os *media* que as apresentam, e ainda que as coordenadas do espaço e do tempo são subvertidas pela representação de episódios maiores em ambos os poemas, nomeadamente naquilo que diz respeito à configuração espácio-temporal do campo de Kurukshetra e da Ilha dos Amores. A interrogação que agora nos ocupa está directamente relacionada com a concretização de ambas as idealizações heróicas quando motivadas pela figuração do herói. Estaremos afinal em face de heróis que estão subjugados a sê-lo a comando de outrem? De uma autoridade divina ou poética? Ou a sua representação resulta de um código poético que, ao invés de reprimir, liberta?

Tal como foi observado nos Capítulos I e II, aos heróis épicos – e nestes casos particulares, Ardjuna no enquadramento da *Bhagavad-Guitá* e a proposta heróica de Camões por derrogação dos restantes heróis d'*Os Lusíadas* – é exigido mais do que um

estatuto excepcional. As características destas figurações heróicas, *e. g.* a parentalidade divina, de uns, ou a vitória sobre o Adamastor, de outros, não são suficientes para justificar *per se* a personificação do estatuto heróico. Há, de facto, uma dimensão prática, aqui reforçada etimologicamente pela ideia de *praxis*, que está no cerne do gesto épico que relevamos e identificamos a partir das duas idealizações subjacentes à construção de uma ideia de herói épico. Caso contrário, se as características relativas às figurações heróicas que estão sob a nossa atenção fossem suficientes *a priori* para legitimar a heroicidade, Ardjuna não hesitaria em combater e Camões não criticaria a conduta de Vasco da Gama. Podemos então afirmar que o vector contextual do *gesto* é definitivo para legitimar os laureados.

De forma a substanciar o relevo que damos à legitimação do herói enquanto herói épico, solicitemos a noção de *apoteose heróica* tal como é apresentada por Maria Leonor Buescu:

O relato da apoteose heróica parece ser, de resto, uma das leituras globais possíveis de *Os Lusíadas*: as duas últimas estrofes do Canto I constituem o início de um percurso ou de um processo metamórfico, que incide sobre a imagem degradada do *fraco humano*, o *bicho da terra*, ser primordial, amorfo e ignorante que vai assumir a divinização projectada desde o início. Com efeito, as estâncias 142 e 143 do Canto X apresentam-nos a metamorfose já realizada: no mítico espaço da Ilha dos Amores, *mercê dos altos manjares excelentes, iguarias suaves e divinas, vinhos odoríferos que acima estão da ambrósia que Jove tanto estima*. Mercê, ainda, das núpcias hierogâmicas (sagradas), o *bicho terreno* alcança, finalmente, o estatuto divino e tem acesso ao *nobre mantimento*, o alimento dos deuses soberanos e senhores. Trata-se, pois, de uma síntese do Humanismo antropocêntrico que define o triunfo da consciência do Homem, no limiar da era moderna. (1985: 21)

Esta é uma noção de apoteose heróica que radica n' *Os Lusíadas* e nos tempos histórico e cultural do Renascimento e do Humanismo, dos quais, tal como observámos na Parte I, o poema faz parte interessada.

Um dos excertos do poema que Maria Leonor Buescu torna em exemplo para dar a conhecer esta apoteose heróica localiza-se no início do Canto VI, cujo final é, como sabemos, o ponto de partida para a nossa reflexão no que à obra de Camões diz respeito. Num discurso perante Neptuno e uma assembleia de deuses marinhos, com o intuito de os fazer mover contra a expedição portuguesa, é Baco que assim argumenta:

«E vós, Deuses do Mar, que não sofreis  
Injúria algũa em vosso reino grande,  
Que com castigo igual vos não vingueis  
De quem quer que por ele corra e ande:  
Que descuido foi este em que viveis?  
Quem pode ser que tanto vos abrande  
Os peitos, com razão endurecidos  
Contra os humanos, fracos e atrevidos?

«Vistes que, com grandíssima ousadia,  
Foram já cometer o Céu supremo;  
Vistes aquela insana fantasia  
De tentarem o mar com vela e remo;  
Vistes, e ainda vemos cada dia,  
Soberbas e insolências tais, que temo  
Que do Mar e do Céu, em poucos anos,  
Venham Deuses a ser, e nós, humanos.

«Vedes agora a fraca geração  
Que dum vassalo meu o nome toma,  
Com soberbo e altivo coração  
A vós e a mi e o mundo todo doma.  
Vedes, o vosso mar cortando vão,  
Mais do que fez a gente alta de Roma;  
Vedes, o vosso reino devassando,  
Os vossos estatutos vão quebrando. (VI, 28-30)

O discurso de Baco leva-nos a crer que este antevia, ou pelo menos reconhecia, que o *bicho terreno* poderia aceder ao *nobre mantimento* pelos feitos praticados. “Quem pode ser que tanto vos abrande/ Os peitos, com razão endurecidos/ Contra os humanos, fracos e atrevidos?” é uma interrogação motivada pelo espanto, onde a fraqueza e o atrevimento são tentativas de encerrar os nautas (humanos) numa dupla adjectivação aparentemente paradoxal. No entanto, é o peito dos deuses que é endurecido contra aqueles, isto é, um peito que não se modifica, ao passo que o atrevimento humano possibilita aquilo que Maria Leonor Buescu designa como um processo metamórfico, uma mudança de estatuto subjectivo que é, por natureza, negada às divindades, que não podem ser outra coisa que não elas próprias. O receio de Baco radica e é explicado na segunda metade da estrofe 29: “Vistes, e ainda vemos cada dia,/ Soberbas e insolências tais, que temo/ Que do Mar e do Céu, em poucos anos,/ Venham Deuses a ser, e nós, humanos”. Não podemos deixar de identificar nestes versos o eco das palavras de Pico della Mirandola quando, na sua *Oratio* (2006 [1489]), defende que o Homem é motivo de inveja dos seres superiores e inferiores, justamente porque a sua condição lhe permite, *a contrario* daqueles, escolher o que quer ser, aproximando-se ou afastando-se de uns e de outros, aos quais é negado semelhante movimento. Baco está consciente de que tanto ele como as restantes divindades perderão força pela acção atrevida dos nautas, que é outra forma de dizer que estes desafiam aquilo que está estabelecido e que portanto “Os vossos estatutos vão quebrando”. Não deixa, no entanto, de ser curioso traçar um paralelo entre o atrevimento que Baco reconhece nos nautas e o o *novo atrevimento* que Camões canta na Dedicatória do poema (I, 18), sobre o qual já nos debruçámos no ponto anterior.

Parece-nos então difícil não ter aqui em conta a autoreflexividade literária do canto épico camoniano. É por este motivo que em nossa opinião se torna produtivo



observar a apoteose heróica a partir de perspectivas *ab ovo* díspares, como é o caso daquilo que considerámos como o *canto interessado* – seja no poema de Camões seja na *Bhagavad-Guitá* –, e da representação ou idealização heróicas propriamente ditas. No conhecido conjunto de estrofes do Canto V que se reporta ao *topos* das Armas e Letras e à reflexão em torno da arte literária enquanto arte falante (92-100), Camões cruza explicitamente o *gesto épico* com o *canto interessado*.

Quão doce é o louvor e a justa glória  
Dos próprios feitos, quando são soados!  
Qualquer nobre trabalha que em memória  
Vença ou iguale os grandes já passados.  
As envejas da ilustre e alheia história  
Fazem mil vezes feitos sublimados.  
Quem valorosas obras exercita,  
Louvor alheio muito o esperta e incita.  
[...]  
Às Musas agardeça o nosso Gama  
O muito amor da pátria, que as obriga  
A dar aos seus, na lira, nome e fama  
De toda a ilustre e bélica fadiga;  
Que ele, nem quem na estirpe seu se chama,  
Calíope não tem por tão amiga  
Nem as filhas do Tejo, que deixassem  
As telas d' ouro fino e que o cantassem.

Porque o amor fraterno e puro gosto  
De dar a todo o Lusitano feito  
Seu louvor, é somente o pros[s]uposto  
Das Tágides gentis, e seu respeito.  
Porém não deixe, enfim, de ter disposto  
Ninguém a grandes obras sempre o peito:  
Que, por esta ou por outra qualquer via,  
Não perderá seu preço e sua valia. (92 e 99-100)

Notemos que o poeta isola os “feitos”, ou seja, tal como na idealização heróica apresentada no final do Canto VI, não existe aqui referente subjectivo. Estamos certos de que nestes versos há um envio para a expansão lusa, sem por isso deixar de ser defensável que há uma generalização que afecta os “feitos” cuja glória é justa e majorada pelo soar da fama cantada. Há “nobres” e “grandes já passados”, mas por si só não são suficientes para desenhar um rosto – um rosto só.

Camões concentra nesta estrofe (92) a dimensão actuante que nos interessa para justificar o *gesto épico* e que está directamente relacionada com a heroicidade, que por sua vez é também representada através do canto. Esta dimensão actuante é metamorfozada pelo canto por via do *bicho terreno* e interpela interessadamente o ouvinte – “Quem valorosas obras exercita,/ Louvor alheio muito o esperta e incita.” – através dos feitos louvados, dos feitos sublimados, das obras valorosas, só possíveis pela mão humana, mas somente imortais quando cantadas. E o que é a imortalidade se não outra forma de designar o *nobre mantimento* divino? É por isso que Vasco da Gama está em dívida para com as Musas, particularmente se aqui tivermos em conta as críticas que Camões lhe tece, ignorando-o aquando da representação de um ideal heróico. Talvez por isso na última estrofe possamos ler que aquilo que pode ser entendido como o herói colectivo de *Os Lusíadas*, “todo o Lusitano feito”, “é somente pressuposto” pela gentileza das Tágides, como se de um favor tratasse, delas e, claro, do Poeta. Citando Maria Vitalina Leal de Matos: «Camões tem um prémio que está na sua mão dar ou negar: a Poesia, única forma de satisfação e de recompensa. A Ilha era afinal a metáfora do Canto, pois ambos conferem a imortalidade, premeiam, e alegram» (Matos 2014, 100) .

Tivemos a oportunidade de fazer notar que, no âmbito da epopeia hindu, Krixna não se revela através do texto, tampouco na acção do poema. A divindade é uma personagem que desde o início está presente enquanto tal, assumindo a função de guiador da quadriga de Ardjuna. O que o poema nos diz, tal como citámos anteriormente, é que Krixna revela a sua verdadeira forma unicamente a Ardjuna, o que resulta na tomada de consciência de Ardjuna em participar da guerra que o mantinha hesitante, a partir do conhecimento que recebeu de Krixna, que é afinal e resumidamente a radicalização do agir, de forma *pura*, sem intenções de obter uma recompensa como consequência de determinada acção. E já vimos anteriormente que a idealização heróica apresentada pela parte de Camões no final do Canto VI de *Os Lusíadas* estabelece um diálogo aproximado com esta modalização heróica.

A apoteose heróica de Ardjuna não se encontra no episódio da forma revelada de Krixna, e muito menos na obtenção da imortalidade. Observámos anteriormente que no contexto do sistema religioso hindu, a mortalidade é uma questão tratada diferentemente daquela que encontramos no caso português. Ademais, tivemos a oportunidade de observar igualmente que é o próprio texto que nos ilumina quanto ao facto de Ardjuna ter garantida a imortalidade, e que, pelo contrário, é a desonra causada pelo facto de este não estar a cumprir o seu dever (*dharma*) que manchará a sua existência (2.31-37). Estabelecendo uma relação directa com o que acima foi analisado quanto ao processo metamórfico subjacente à heroicidade épica, a transfiguração de Ardjuna é a sua tomada de decisão, ainda que impulsionada por Krixna.

A virtude moral, que sob a forma de palavra [virtude] não encontra tradução em sânscrito (Gupta 2006), mas que nem por isso nos impede de reconhecer a configuração virtuosa de Ardjuna, está intrinsecamente relacionada com o gesto épico, com a dimensão actuante a que acima nos reportamos. E no entender de José Pedro Serra, esta relação,

entre virtude moral e gesto épico, encontra a sua melhor expressão na *Bhagavad-Guitá*, bem como o lugar do gesto sobreposto à recompensa (à glorificação):

Todavia, a glória pela qual o herói luta não é nem o princípio que o move à luta, nem causa final, é antes o reconhecimento, a ractificação que, tornando-o imortal, acompanha necessariamente a sua excelência – em grego diz-se [*aretê*], qualidade que faz se alguns [*ariston*], os melhores. Não devemos, no entanto, confundir estas duas instâncias de, cronologicamente, elas são simultâneas, é o [*kléos*], a glória, que se funda na [*aretê*], e esta mantém uma primazia em relação àquela.

Não é na *Iliada* que encontramos a melhor ilustração do que afirmamos, mas numa outra epopeia que tem com ela algumas semelhanças, o *Baghavat-Gita*. Quando o guerreiro Arjuna, antes de se iniciar a batalha, olha para as fileiras inimigas e aí vê familiares, amigos, mestres, o seu espírito perturba-se e as suas forças desfalecem. Arjuna pensa renunciar à batalha. [...] Como se tivesse acesso a uma visão de cima, Arjuna vê a vida nas suas múltiplas e intrincadas dependências, no ciclo de causalidades, tantas vezes mecânicas, a que como um destino ninguém se pode subtrair. Só assumindo radicalmente a acção, cumprindo o destino, pode o guerreiro transfigurar-se. O seu crime é, ao contrário, a acção incompleta, porque para o guerreiro vitória ou derrota são uma e mesma coisa, Arjuna deve realizar a acção independentemente das consequências dela. Era este ponto, que diz respeito a uma exigência absoluta na experiência heróica, que eu queria salientar [...]. (Serra 2002, 11-12)

Podemos então, e através das palavras do autor, identificar uma iluminação mútua no que às idealizações heroicas de que nos ocupámos diz respeito. É certo que as distâncias têm de ser devidamente conservadas, mas o enfoque de ambas incide sobre aquilo que consideramos como a acção heróica por excelência, o gesto épico, que está somente sob a responsabilidade daquele que a realiza, contextualmente, por um lado, e poeticamente, por outro, através do canto, que nestes casos não é apenas gentil: é *justo*.

O carácter, por assim dizer, hiperbolizante da codificação da épica podia à partida garantir a heroicidade dos heróis representados pela sua excepção radical, quando comparada à da comunidade a que os épicos se dirigem. No entanto, sabemos que a

heroicidade gloriosa de ambas as idealizações está centrada na individualidade dos sujeitos. Se assim é, esta noção de individualidade cria implicações que colidem com o aparato normativo do género, pois a heroicidade não é uma determinação, um destino, daqueles que são narrados. Sobre a liberdade que os heróis épicos conservam dentro de um género literário hiper-codificado e, particularmente, que implicações é que esta observação causa nos termos emulatórios da relação que se estabelece entre epopeia cantada e auditório, Carlos João Correia pergunta e responde:

[...] como agir nos momentos em que todas as certezas se esvaem, em que o destino e os deuses se revelam adversos? Que dharma, ou sentido da lei, podemos nós invocar?

A resposta do *Mahabharata* a esta questão é, a meu ver, muito similar àquela mesma que encontramos na tragédia clássica ocidental e, em particular, na *Antígona* de Sófocles. Nos momentos da desolação, em face da iniquidade e da injustiça, apenas nos resta a *lei* da nossa própria consciência, essa mesma consciência que levará Antígona a dizer que provavelmente mergulhará na escuridão mais profunda e na morte, que até pode estar errada e ser considerada louca. (Correia 2003: 73)

Não podemos deixar de relacionar estas palavras de Correia com as de Maria Vitalina Leal de Matos, já sobre a epopeia portuguesa no contexto da obra camonianiana:

De modo absolutamente contrário àquilo que é dito e gritado a cada passo na restante obra, em todos os tons – o poder onnipresente da fortuna, em face da qual o sujeito se define como vítima – este texto afirma a fé na capacidade de o homem se determinar e construir o seu próprio destino. (Matos 2014: 102)

Afinal, a idealização sem corpo de *Os Lusíadas*, tal como por nós problematizada, não se fecha numa personagem do poema. Tal acontece para que possa deste modo interpelar o ouvinte, cuja experiência de emulação se constrói a partir daquilo que é

cantado. Deste modo, que é também o modo épico, as duas idealizações heróicas, em ambos os poemas, reportam-se substancialmente à condição própria daquele que é interpelado pelo Canto, aquele que não dispõe das mesmas características heróicas, excepcionais ou divinas, tampouco capaz de igualar os feitos gloriosos, mas no qual radica em potência o traço épico daqueles heróis – traço que ao homem pertence.

## Obras Citadas

### Referências activas

Camões, Luís de. 1989. *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa/Ministério da Educação.

Vyassa. 2007. *Poema do Senhor - Bhagavad-Guitá*. Trad. António Barahona. Lisboa: Assírio & Alvim.

Vyassa. 2008. *The Bhagavad Gita*. Trans. Laurie L. Patton. London: Penguin Classics.

Vyassa. 2009. *The Bhagavad Gita*. Trans. Winthrop Sargeant. New York: State University of New York Press.

Vyassa. 2010. *Bhagavad-gītā. A Canção do Senhor*. Trad. José Carlos Calazans. Lisboa: Ésquilo.

### Referências passivas

Alves, Hélio J. S. 2001. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro de Estudos Interuniversitário de Estudos Camonianos.

Alves, Hélio J. S. *Épica na Literatura Portuguesa do século XVI (A)*. Vítor Aguiar e Silva. 2011. *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa, Editorial Caminho.

André, Carlos Ascenso. *Eneida e Os Lusíadas (A)*. Vítor Aguiar e Silva. 2011. *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa, Editorial Caminho.

- Auerbach, Erich. 1969. Philology and Weltliteratur. *The Centennial Review*, 13(1): 1-17.
- Barahona, António. 2007 [1996]. “Introdução”. *Poema do Senhor – Bhagavad-Guitá*. Trad. António Barahona. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Barros, João de. 1988 (1552). *Ásia de João de Barros: Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente*. Lisboa: INCM.
- Bakhtin, M. M. 1981. “Epic and Novel”. *The Dialogic Imagination*, Emerson Caryl and Michael Holoquist, 3-40. Austin: University of Texas Press.
- Bowra, C. M. 1965. Camoes and the Epic of Portugal. *From Virgil to Milton*. London: Macmillan.
- Böhtlingk, Otto von. 1855-75. *Sanskrit-Wörterbuch*. 7 Bde. Petersburg.
- Bram, Shahrar. 2006. The Narrative Facet of the Epic Tradition: Imagining the Past as Utopian Future. *Journal of Literature and the History of Ideas*. 4(1): 1-19.
- Briggs, Ward W. 1982. Lines Repeated from the Georgics in the Aeneid. *Classical Journal*. 77, 130–147.
- Buescu, Maria Leonor. 1985. *Ensaaios de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- Buescu, Maria Leonor. 1992. *Literatura Portuguesa Clássica*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Buescu, Helena Carvalhão. Literatura-Mundo: Observar em Português. AAVV. *Grandes Lições*. Volume I. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.
- Calazans, José Carlos. 2010. Introdução. *Bhagavad-gita. A Canção do Senhor*. Trad. José Carlos Calazans. Lisboa: Ésquilo.



Castro, Aníbal Pinto de. 1985. Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. *Revista da Universidade de Coimbra*, XXXI: 505-531.

Chari, V.K. 1995. The Genre Theory in Sanskrit Poetics. P.C. Hogan and L. Pandit. *Literary India: Comparative Studies in Aesthetics, Colonialism, and and Culture*. Albany: State University of New York Press, pp. 63-69.

Conte, Gian Biagio. 1986. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. London and Ithaca: Cornell University Press.

Correia, Carlos João. 2003. Mitologias do Mal no Mahabharata. *Mitos e Narrativas*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Correia, Carlos João. 2005. Jogos de Guerra no Mahabharata. *Jogos de Estética – Jogos de Guerra*. ed. Costa, Carlos Couto Sequeira, Carlos João Correia e Levi António Malho, 137-153. Lisboa: Edições Colibri.

D’haen, Theo. 2012. *The Routledge Concise History of World Literature*. New York: Routledge.

Derrida, Jacques. 1992. “The Law of Genre”. *Acts of Literature*. Attridge, Derek, 221-252. New York: Routledge.

Damrosch, David. 2003. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.

Dimock, Wai Chee. 2007. Genres as Fields of Knowledge. *PMLA*, 122(5): pp. 1377-1388.

Doniger, Wendy. 2009. *The Hindus: An Alternative History*. London: Oxford University Press.

Eliade, Mircea. 2000 [1969]. *O Mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70.

Espírito Santo, Arnaldo do. 2012. *Os Lusíadas* à luz da teorização da epopeia nos tratados latinos do *cinquecento*. Maria do Céu Fraga (et al.). *Camões e os Contemporâneos*. Braga: Centro de Estudos Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa.

Etiemble, René. 1974. *Epopée*. *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Gallimard.

Étiemble, René. 1988. *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*. Paris: Christian Bourgois.

Figueiredo, Fidelino de. 1993 [1995]. *A Épica Portuguesa no Século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Figueiredo, João R. 2003. *A autocomplacência da mimese: Uma defesa da poesia, Os Lusíadas e A vida de frei Bertolameu dos Mártires*. Coimbra: Angelus Novus.

Garrido, Miguel Ángel Gallardo. 1988. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.

Genette, Gérard. 1986. *Théorie des genres*. Paris: Seuil.

Goyet, Florence. 2006. *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière*. Paris: Champion.

Gren-Eklund, Gunilla. 2006. The Pleasure of Poetry – Sanskrit Poetics and *Kāvya*. Pettersson, Anders. “Notions of Literature Across Times and Cultures”. Gunilla Lindberg-Wada. *Literary History: Towards a Global Perspective*. Volume I. Berlin and New York: Walter de Gruyter.

Gupta, Bina. 2006. “Bhagavad Gītā” as Duty and Virtue Ethics. *Journal of Religious Ethics*, 34:3, 373-375.

Guillén, Claudio. 1978. *Cambio Literario y Multiple Duración*. in *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: ed. Carreira, 533-549.

Hatto, A. T. Old Indian. 1980. *Heroic and Epic Poetry*. London: The Modern Humanities Research Association.

Katz, Ruth Cecily. On the battlefield at Kurukshetra, II. 1989. *Arjuna in the Mahabharata*. Columbia: University of South Carolina Press.

Lopes, Óscar. 1990. *Cifras do Tempo*. Lisboa: Editorial Caminho.

Lord, Albert Bates. 1995. The Nature and Kinds of Oral Literature. *The Singer Resumes the Tale*. New York: Cornell University Press, 1-21.

Lourenço, M. S. 2002. A Morte da Literatura. *Os degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Macedo, Helder. 2004. Camões e o novo atrevimento. *Humanismo para o nosso tempo. Estudos de homenagem a Luís de Sousa Rebelo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Malinar, Angelika. 2007. *The Bhagavadgita: Doctrines and Contexts*. London: Cambridge University Press.

Malinar, Angelika. 2007. Debates over war and peace in the *Udyogaparvan* of the *Mahabharata*. *The Bhagavadgita: Doctrines and Contexts*. London: Cambridge University Press.

Martins, José V. de Pina. Camões e o Renascimento. Matos, Maria Vitalina Leal de (et al.). 1997. *Épica. Épicas. Épica Camoniana*. Lisboa: Edições Cosmos/Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância.

Matos, Maria Vitalina Leal de. 1981. *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões. Estudo da Isotopia Enunciativa*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural de Paris.

Matos, Maria Vitalina Leal de (et al.). 1997. *Épica. Épicas. Épica Camoniana*. Lisboa: Edições Cosmos/Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância.

Matos, Maria Vitalina Leal de. Lusíadas (Os). Silva, Vítor Aguiar e. 2011. *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Editorial Caminho.

Matos, Maria Vitalina Leal de. 2014. *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*. Coimbra: Almedina.

Mirandola, Giovanni Pico della Mirandola. 2006. *Discurso Sobre a Dignidade do Homem*. Lisboa: Edições 70.

Nascimento, Aires A. Humanismo. Silva, Vítor Aguiar e. 2011. *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Editorial Caminho.

Owen, Stephen. 2007. The Manuscript Legacy of the Tang: The Case of Literature. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 67(2): 295-326.

Parker, Grant. 2008. *The Making of Roman India*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pizer, John. 2006. *The Idea of World Literature: history and pedagogical practice*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Robinson, Catherine A. 2006. *Interpretations of the Bhagavad-Gita and Images of the Hindu Tradition*. London: Routledge.

Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Saraiva, António José. [1946] 1995. *Os Lusíadas e o ideal renascentista da epopeia. Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva.

Saraiva, António José. 1980. *Luís de Camões. Estudo e antologia*. Lisboa: Bertrand.

Serra, José Pedro. A Morte Heróica: Transfigurar a Vida pela Meditação na Morte. *Classica*. 24: Setembro de 2002. Lisboa: Edições Colibri.

- Shekar, I. 1960. *Sanskrit Drama: Its Origins and Decline*. Leiden: E. J. Brill.
- Shiedler, Emerson W. 1960. The Meaning of Man in the Bhagavad Gita. *Journal of Bible and Religion*, 28: 312.
- Silva, Carlos H. do C. Poética do combate. A estética da *pura acção* segundo o Bhagavadgîta. *Jogos de Estética – Jogos de Guerra*. 2005. Costa, Carlos Couto Sequeira (et al.). Lisboa: Edições Colibri.
- Silva, Vítor Aguiar e. 1994. Função e Significado do Episódio da «Ilha dos Amores» na Estrutura de «Os Lusíadas». *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia.
- Silva, Vítor Aguiar e. 2008. A epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas. *A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Smith, John. D. 1980. Old Indian – The Two Sanskrit Epics. A. T. Hatto. *Traditions of Heroic and Epic Poetry*. Volume One. London: The Modern Humanities Research Association, 48-78.
- Szczurek, Przemyslaw. The epic layer of the Bhagavad Gita. Katičić, Radoslav. 2002. *Stages and transitions: temporal and historical frameworks in epic and purāṇic literature: proceedings of the Second Dubrovnik International Conference on the Sanskrit Epics and Purāṇas, August 1999*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Toohey, Peter. 1996. *Epic Lessons. An Introduction do ancient didactic poetry*. London and New York: Routledge.
- Trancoso, Gonçalo Fernandes. 1973 (1616). *Tratado sobre o hinduísmo*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos.
- Trivedi, Harish. 2012. Indian Models of World Literature. Gunilla Lindberg-Wada. *Studying Transcultural Literary History*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.

Turner, Frederick. 2012. *Epic: Form, Content, and History*. New Jersey: Transaction Publishers.

Vasconcelos-Abreu, G. de. 1902. *Os contos, apólogos e fábulas da Índia: influência indirecta no Auto da Morfina Méndez, de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Velho, Selma de Vieira. 1988. *A influência da mitologia hindú na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII*. 1º vol. Macau: Instituto Cultural de Macau.

Weber, Albrecht. 1852. *History of Indian Literature*. Benares: Chowkhambha.

White, Hayden. 2003. Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres. *New Literary History*, 34(3): 597-615.

Zaehner, R. C. 1966. *Hinduism*. London: Oxford University Press.

Zaehner, R. C. 1969. *The Bhagavad-Guita with a Commentary Based on the Original Sources*. Oxford: Oxford University Press.

Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poesie orale*. Paris: Éditions du Seuil.